جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الثالث

السيمياء والنص الأدبي

3

19 - 20 أفريل 2004

منشورات الجامعة

الغراب والثّعلب

مقاربة سرديّة-خطابيّة

بقلم جورج موراند Georges Maurand

[منشورة ضمن وثائق البحث لفريق البحوث السّيميا-لسانيّة، لمعهد اللغة الفرنسية، مدرسة الدّراسات العليا في العلوم الاجتماعيّة، والمنتمي للمركز الوطني للبحث العلمي. العدد 17، 1980]

ترجمة: بورايو عبد الحميد

أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر

مساهمة مقدّمة للملتقى الدّوليّ ((السّيمياء والنّصّ الأدبيّ)) المنعقد بجامعة محمد خيضر – بسكرة ،بقسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بتاريخ 19-20 أفريل 2004

الغراب والثّعلب

شعر جان دولافونتين Jean de la Fontaine(1621-1695)

(ترجم الخرافة إلى اللغة العربيّة الأستاذ أحمد منّور)

حطّ الغراب رحله بشجرة وبالمنقار جبنة معتبرة

Maitre Corbeau, sur un arbre perche,
Tenant en son bec un fromage

فاستنشق الثّعلب ريح الجبن فجاء يسعى لنداء البطن

Maitre Renard, par l`odeur alleche, Lui tint a peu pres ce

ووجّه الخطاب للغراب وقال ما معناه بالتّقريب

"صباح الخير سيّد الغربان يا أجمل ما رأت عينان

“He! Bonjour Monsieur le Corbeau Que vous etes joli! Que vous me semblez beau!

غناؤك وريشك الجميل كلاهما منسجم أصيل

Sans mentir, si votre ramage

أقول صدقا: "إنّك العنقاء(1) وباقي طير الغاب أدعياء"

Vous etes le Phenix des hotes de ces bois

فانخدع المغرور بالإطراء وفتح المنقار للغناء

A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie,
Et pour montrer sa belle voix,
فسقط الجبن من الأعالي بين يدي الثّعلب المحتال
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
فقال شكرا أيّها البهلول(2) ولتحفظ الدّرس وما أقول
Le renard s`en saisit, et dit: "Mon bon Monsieur
"يعيش كلّ متملّق بفيه على حساب من يصغي إليه" Apprenez que
tout flatteur
Vit au depens de celui qui l`ecoute.
ألا يساوي مثل هذا الدّرس قطعة جبن تشترى بفلس؟!
Cette lecon vaut bien un fromage, sans doute."
فحزّ في الغراب هذا الوعظ وقد عراه خجل وغيظ
Le Corbeau, honteux et confus,
تالله بعد اليوم لن تنال منّي شيئا كثيرا أو قليل الشّأن
ura, mais un peu ard, qu`on ne l`y prendrait plus.

---

(1)العنقاء طائر خرافيّ نسجت العرب حوله الكثير من الحكايات، وهو الذي أطلق عليه اليونان اسم "الفينيق" ونسبو إلى العرب. راجع موسوعة أساطير العرب لمحمد عجينة، نشر دار الفارابي، بيروت 1994، ج1، ص336 إلى 340. [المترجم].

(2) البهلول في الفصحى معناه المرح الكريم، أمّا في العاميّة فمعناه المتخلّف عقليّا أو المغفّل، وهذا هو المعنى المقصود في النّصّ. [المترجم].

التّرجمة الحرفيّة (1)

(قام بها الأستاذ عبد الحميد بورايو)

الغراب والثّعلب

السيّد غراب، على شجرة كان واقعا،

كان مطبقا على جبنة بمنقاره.

السّيّد ثعلب، جذبته الرّائحة فجاء طامعا،

وجّه له كلاما من هذا القبيل:

"آه! صباح الخير، سيّدي غراب.

ما أجملك! كم تبدو لي في غاية الحسن!

بدون ادّعاء، لو أنّ زقزقتك جاءت
مناسبة لريشك،
لكنت ملك ضيوف هذا الغاب."
لم تسع الدّنيا فرحة الغراب لمّا سمع هذه الكلمات؛
ولكي يظهر جمال صوته،
فتح منقاره عن آخره، فسقط منه صيده.
التقطه الثّعلب، وقال: "يا سيّدي النّيّة، لتعلم أنّ كلّ مداهن
يحيا على حساب من استمع إليه.
ثمن هذه النّصيحة بدون شكّ جبنة."
استبدّ الخجل والارتباك بالغراب،
وقطع على نفسه عهدا، جاء نتأخّرا، لن يخدع مرّة أخرى.
لافونتين، الخرافات،2،1.

(1) سوف نستعين بهذه التّرجمة الحرفيّة في ترجمة التحليل فتكون هي المرجع بصفة أساسيّة، وذلك لصعوبة متابعة الاستشهادات من خلال التّرجمة الأدبيّة التي نجد فيها بعض التّصرّف في المفردات والتّراكيب. كما سنعود بخصوص معالجة القافية وبعض الظّواهر الأسلوبيّة إلى النّصّ الأصليّ في لغته الأصليّة.[المترجم]

0.بعض الملاحظات حول مبدأ هذا التّحليل

تستند مقاربتنا للخرافة fable على معالجة وظيفة النّصّ المزدوجة؛ السّرديّة والخطابيّة. من المعلوم أنّ السّيميائيّات semiotique، في نموذجها التّوليدي لمسار الدّلالة، فضّلت دائما الأولى، مكتفية بمنح مكانة نظريّة للثّانية. إنّ أوّل تطبيق له أهمّيته أجري للنّظريّة السّيميائيّة في مجموعها بغرض تحليل خطاب معيّن، كان المؤلّف الذي وضعه ا.ج.غريماص حول قصّة لموباسان (1).

في دراستنا، تظلّ السّرديّة الهدف المركزيّ للتّحليل وتمثّل قطب المقاربة المنجزة. نرى أنّ جميع عناوين القسم الثّالث الموسّع فيما سيأتي ("التّحليل السّرديّ والخطابيّ") مشكّلة من تسميات سرديّة وصفيّة جرى استعمالها: "امتلاك"، "فقدان"، "تعرّف"، "عقد"، "أداء"، "تقويم".

لكنّ البنيات السّرديّة لا تعالج في مرحلة أولى، ولا تبرّر في مرحلة ثانية، إلاّ من خلال البنيات الخطابيّة، فهذه الأخيرة يمكن أن تعتبر كتحيين أو كوضع في خطاب للأولى. يبرز هذا العمل ثلاث طبقات من البنيات الخطابيّة: 1) "الحقول المعجميّة"، المعالجة في القسم الأوّل؛ 2) "المقاطع الخطابيّة" (القسم الثّاني: تقطيع النّصّ)، 3) البنيات الخطابيّة، التي تجلّي مباشرة الملفوظات السّرديّة، المعالجة في القسم الثّالث. هذه الطّبقة الأخيرة، التي لم تهتمّ بها بعد النّظريّة بصفة منهجيّة، تعود للمجال المنسوب تقليديّا للأسلوبيّة. من بين التّوظيفات الخطابيّة التي تمّ جزئيّا تنظيرها، يتمّ تمييز: إبراز المنحى، إبراز الزّمن، إبراز الفضاء، إبراز الممثّلين.

لقد كان تقسيم النّصّ إلى مقاطع خطابيّة تتجسّد فيها مسبّقا المقاطع السّرديّة موضوع دراسات متطوّرة. يمكن الإشارة إلى مؤلّف ا.ج.غريماص المذكور أعلاه.

ترتكز إقامة الحقول المعجميّة –وهو مفهوم قريب، في النّظريّة السّيميائيّة لغريماص وكورتيس، من التّشاكل isotopie– في مستهلّ التّحليل، على تجريد الغرضي من التّصويريّ. تقود هذه العمليّة إلى اقتراب دلاليّ أوّل من الخطاب. تضمن النّتائج المحصّل عليها، من ناحية، تقسيم النّصّ موفّرة المقياس الإضافي للتّجسيدات المعجميّة، من ناحية أخرى تسمح ببناء القيم والأدوار الغرضيّة والقضايا الخ.. دلاليّا والتي تستند عليها الموضوعات والعاملون والأداءات ... في البرامج السّرديّة.

I- دراسة البنيات المعجميّة

I- 1. مدخل للحقول المعجميّة

لا يمكن للحقول المعجميّة أن تتبني إلاّ إذا ما تمّت قراءة النّصّ عدّة مرّات. إنّ الأمر يتعلّق في هذه المرحلة الأولى من التحليل بترتيب مفردات المعجم تحت مقولات دلاليّة موسّعة إلى اقصى حدّ ممكن، والتي تستخرج وتتحدّد بقدر ما يكون فهم المعنى الإجماليّ أكثر دقّة. هناك ميل طبيعيّ –وهو الحلّ الأسهل– يتمثّل في البحث عن وجود نفس القائمة للحقول المعجميّة في مختلف النّصوص. إنّه الوقوع في الوهم. في الواقع، من المناسب ملاحظة الأمر الآتي: إنّ مفردة ما، كلّما كانت معزولة، لا يمكن أن يدّعى بأنّها مندرجة في حقل معجميّ محتمل. حتّى وإن كان المخاطب قادرا بصفة متميّزة على أن يمنحها تعريفا مماثلا لتعريف المعجم. لابدّ من انتظار مفردات أخرى لتؤكّد هذا العنصر أو ذاك. فالمفردة لا تنقل مباشرة من المعجم إلى النّصّ بجميع احتمالاتها الدّلاليّة: فالسّياق

يختار هذه السّمة أو تلك، ويضع السّمات الأخرى بين قوسين. تحدث عمليّة اختزال دلاليّ أو قصر معنويّ.

كيف يحدث هذا الاختيار للمعنى المعجميّ للمفردات عن طريق السّياق؟ فيما يظهر لنا، بصفتين متكاملتين، يمكن أن ندعو ذلك اختيارا بالتّشابه واختيارا بالتّضادّ. هكذا، في الخرافة التي بين أيدينا، يدرك القارئ بسرعة عددا من الحدود الدّالّة على "التّملّك"، مثل "بالمنقار"، "سيّد"، بمعنى "امتلاك كائن لشيء ما"؛ وبالإضافة إلى ذلك يدرك بسهولة أكبر أنّ نفس العبارة توفّر عدّة تجلّيات في النّصّ. تتضادّ مع هذه الكلمة، كلمات ذات معنى مخالف أو مضادّ، مثل "فسقط" (=فقد) أو "فتح" (والتي تتضاد مع "بالمنقار"، تفترض هنا، فيما يبدو عدم المحافظة على الشّيء). بهذه الصّفة يتجمّع هناك بصفة محسوسة عدد من الحقول ذات الطّباق المزدوج. إلى جانب علاقة التّعارض التي لها أهمّية كبيرة، توظّف دائما علاقة انضوائيّة. توفّر حكاية "الغراب والثّعلب"، فيما نرى، مثالا لهذا التّوظيف: حقل عامّ من "سنن" (موسّع) بمعنى "مجموع قواعد أو مواضعات" يشمل ثلاثة حقول فرعيّة (منضوية) نقترح تسميتها "سنن اللّياقة" و"سنن تبادل القيم" و"السّنن الخلقيّ" (أنظر ما سيأتي).

لكي يبرّر حقل معجميّ وجوده، لابدّ أن يلعب دورا ما في بناء النّصّ، عن طريق لعبة التّشابهات والتّضادّات والمجموعات الفرعيّة. مثلا، التّضادّ: "بشريّ"/ "حيوانيّ" قد يكون مهمّا في بعض النّصوص. هنا، لا يظهر أنّه كذلك، إذ أنّه من المتعارف عليه في الخرافة إضفاء سلوك بشريّ على الحيوانات. فالحيوان لا يتضادّ مع الإنسان، بل يحتلّ موقعه: فالأمر لا يتعلّق بـــ"التّوحّش"، بل بـــ"الحيوان النّاطق".

جدول الحقول المعجميّة

1-التّملّك (+) / الفقدان (-)	2-ماهو ذو قيمة(+)/ عديم القيمة(-)	3- الغذاء
سيّد (مرّتان) (+)	السيّد (مرّتان) (+)	المنقار (مرّتان)
مطبقا (+)	سيّدي (مرّتان) (+)	جبن (مرّتان)
فتح (-)	أجمل (+)	الرّائحة
سقط (-)	مالحسن (+)	طامعا
التقط (+)	ملك(+)	صيد

على حساب (−) إلى جانب جميع ضمائر الملكيّة، سواء المنسوب منها للغائب أو المخاطب.	جمال (+) عن آخره(+) النّيّة (−) الخجل (−) الارتباك(−)	يحيا

4-الكلام	5-الحسّ	6-الصّدق
منقار (مرّتان)	1.5.الشّمّيّ	تبدو
كلام	الرّائحة	ادّعاء
ادّعاء	2.5.البصريّ	كان
زقزقة	أجمل	يظهر
كلمات	الحسن	مداهن
صوت	ريش	بدون شكّ
قال	3.5. السّمعيّ	من هذا القبيل
مداهن	صوت	
استمع	استمع	
نصيحة		
عهد		

7- السّنن الاجتماعيّ-الخلقيّ	8- العاطفة	9-الإطار الموقعيّ
1.7. سنن اللّياقة.	طامعا(+)	غراب
صباح الخير	لم تسع الدنيا(+)	شجرة
سيّدي	فرحة (+)	واقعا
ضيوف	خجل(−)	ثعلب
2.7. سنن تبادل القيم	ارتباك (−)	زقزقة
لو أنّ... لكنت (الأبيات6إلى 9		غابة
على حساب		

ثمن 3.7. السّنن الأخلاقيّ (+،−) أدّعاء(−) لتعلم (+) مداهن(−) ثمن(+) خجل(−) ارتباك(+)		

تبرير الحقول المعجميّة

إنّ التّرتيب الذي قدّمت على أساسه الحقول المعجميّة ليس مفيدا؛ فقد تمّ الاعتماد على وضع الكلمة الأولى في النّصّ فرتّبت الكلمات في الجدول تبعا لأسبقيّتها. من المناسب أن نشير إلى الأهمّية التّرقيميّة للجداول في تتابعها حسب الصّفة التي احتلّت بها الفضاء النّصّي وحسب العلاقات التي تربط بعضها بالبعض الآخر.

في البداية، تبرز أربعة حقول معجميّة بوضوح، منها اثنان قائمان على التّعارض "التّملّك" – "الفقدان" و"ماله قيمة" – "عديم القيمة"، وهناك اثنان يبدوان لأوّل وهلة مستقلّين: "الغذاء" و"الكلام". يفرض الحقل الأوّل نفسه عن طريق العبارتين: "مطبقا" و"السّيّد". هذه الأخيرة تعني في القاموس تسمية أطلقت على أعيان البورجوازية، هذا صحيح بدون شكّ، غير أنّ السّياق هنا يمنحها المعنى المتعلّق بـــ"السّيادة" أو حيازة شيء ما. فالغراب، من فوق، من موقعه المهيمن، هو "سيّد الغذاء"، الذي جاء على شكل جبنة؛ أمّا الثّعلب فهو سيّد شيء آخر، إنّه "الكلام". هكذا يرتبط الحقلان 3 و 4 بعلاقة: إنّهما يعيّنان طرازين من الأشياء، التي هي منذ البداية من حظّ كلّ شخصيّة. إنّ الحقل 1 ممثّل في كامل النّصّ، ما عدا الفقرة ذات الأسلوب المباشر: "صباح الخير سيّد الغربان .. أدعياء". إنّه على جانب كبير من الأهمّية سواء بدرجة حضوره أو بعدد تجلّياته. يلاحظ إضافة إلى ذلك بأنّ النّصّ يتوجّه، عموما، من التّملّك نحو الفقدان. يشغل حقل "الغذاء" إجمالا نفس أجزاء النّصّ التي يشغلها حقل "التّملّك–الفقدان"، لكنّه أقلّ تمثيلا، لعلّ ذلك يعود لكونه يلعب دورا تكميليّا لدور "الكلام" باعتباره موضوعا ممتلكا. هذا الحقل الأخير "الكلام" يشغل جميع النّصّ، بما فيه الفقرة ذات الأسلوب المباشر، التي هي نفسها تجسيد لـــ"الكلام" ولسلطته. كلّ هذه

الفقرة تؤكّد أهمّية هذا الحقل المعجميّ، إنّه ليس من باب المصادفة أن يذكر متلفّظ النّصّ (القاصّ) أقوال الثّعلب ولا يذكر أقوال الغراب. إنّه لمن الجدير بالذّكر استنتاج أنّ نفس الكلمة "منقار"، توجد في حقل "الغذاء" وفي حقل "الكلام" في نفس الوقت، لتقيم رابطا إضافيّا بينهما. يمتدّ الحقل المعجميّ الثّاني "ذو القيمة–عديمها" على جميع النّصّ ويكتسب أيضا من هنا أهمّية كبيرة. إنّه يتّجه من "ذي القيمة" نحو "عديمها". فكلمة "النّيّة" تعني الطيبة لكنّها تعني أيضا المسكين "عديم العقل".

يمتزج الحقل الخامس "الحسّ"، والمنقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام، في حقله الفرعيّ الثّالث، بحقل "اللّغة". هل يجب أن نرى في الحسّيّ معادلا للقوليّ، إذ يعمل الأوّل كإشارة، بينما يشتغل الثّاني كدليل؟. تخصّ حقل "الصّدق" مفاهيم "الكينونة" في تضادّها مع "المظهر"، "الكذب" في تضادّه مع "الصّدق"، يتداخل مع حقل "الكلام". ولاشكّ أنّه يقترب منه في مستوى التّأويل الإجمالي؛ يسمح بتحليل استراتيجيّة "المداهنة"، التي لم نعاملها كحقل معجميّ، لأنّها أدخلت ميكانزمات أخرى غير معجميّة.

ينقسم الحقل المعجميّ السّابع، السّنن "الاجتماعيّ الخلقيّ" إلى ثلاثة حقول فرعيّة تهمّ ثلاثة مستويات من السّلوك البشريّ. يبدو أنّ هناك تطوّرا، على طول النّصّ، من الحقل الفرعيّ الأوّل إلى الثّالث. وضعنا في الحقل الفرعيّ الثّاني العبارة المنطقيّة "لو أنّ... لكنت" التي تمثّل في حدّ ذاتها صيغة تبادل. يمتزج الحقل الثّامن، "الحسّ"، جزئيّا مع الحقل الفرعيّ الخاصّ بــ"السّنن الخلقيّ"؛ وتقيم تمظهراته الثّلاثة في هذه الأثناء حقلا مستقلاّ. في مستوى الوظائف الإجماليّة، هنا أيضا، لابدّ من القيام بمقاربات.

بينما بالنّسبة للحقل المعجميّ الأخير، "السّنن الموقعيّ"، لا نوليه أيّة عناية خاصّة، فهو قارّ في النّصوص. فحدّ "زقزقة" بمعنى حقل الطّير الواقع على الأغصان تمّ استثماره في "الكلام". الحدّ "ثعلب" الحافّ بــ"الحيلة" كان يمكن أن يظهر في "السّنن الاجتماعيّ–الخلقيّ". في الواقع، إنّ مفردتي "غراب" و"ثعلب" المشكّلتان لعنوان الخرافة، يتلقّيان معناهما من كلّ محتوى النّصّ؛ سوف يتمّ النّظر إليهما في مرحلة تالية من التّحليل، مرحلة الحقل الدّلاليّ.

II- تقطيع النّصّ

1.يسمح نسق القوافي بتقطيع أوّل:

ا) رباعيّ ذو قوافي مفروقة:

“Perche – fromage – alleche – langage”

ب) مجموع ثمانية أبيات مشكّلة لرباعيّين، أحدهما له قوافي مجموعة:

“Corbeau – beau – ramage – plumage”

والآخر له قوافي مفروقة:

“bois – joie – voix – proie”

على عكس الرّباعيّ الأوّل، الذي يشكّل كلاًّ، تركيبيّا،الرّباعيّان الآتيان لا يقطّعان فضائين نصّين مستقلّين:الثّاني يتبع تركيبيّا الأوّل عن طريق البيت 9

ج) رباعيّ ذو قوافيّ مجموعة، حيث الاستقلال الوزنيّ يناسب الاستقلال التّركيبيّ:

“monsieur – flatteur – ecoute – doute”

د) في الأخير نجد مزدوجا، ينفصل بدوره بتركيبه وبقافيته:

“confus – plus"

2.يأتي مقياس الاستعمال الزّمنيّ ليؤكّد التّقطيع الحاصل بفضل مبدإ تجسّدات القافية. فالماضي المركّب والماضي البسيط: "tenait…tint" يموقعان الرّباعيّ الأوّل على الصّعيد التّلفّظيّ للقصّة. يتميّز المقطع الكبير الثّاني بالاستعمال الثّابت للحاضر، الذي يموقعه على الصّعيد التّلفّظيّ للخطاب في الأبيات الخمسة الأولى، يتعلّق الأمر بحاضر الخطاب المباشر: يعطي المتلفّظ الكلمة للبطل؛ في الأبيات الثّلاثة الآتية، يتعلّق الأمر بحاضر السّرد: يطابق المتلفّظ ما بين زمن الملفوظ، أي زمن الوقائع المسرودة، الذي هو موضوعيّا الماضي، وزمن التّلفّظ، الذي هو لحظة إنتاج الخطاب.

يضع المقطع الثّالث (الأبيات 13-15) مؤقّتا النّصّ على الصّعيد التّلفّظيّ للقصّة، وهذا الفصل الزّمنيّ يعمل كإشارة فارقة بين الفقرتين. غير أنّ الأسلوب المباشر يعيد سريعا الملفوظ إلى مستوى الخطاب.

في المزدوج الأخير، يأتي الماضي البسيط لينهي الخرافة فيموقعها على الصّعيد العامّ للقصّة. تشكّل الأقسام السّرديّة الإطار الذي تندرج فيه قطع خطابيّة، متضمّنة بصفة ما.

3. يتدخّل توزيع الممثّلين (في النّصّ) كمبدإ ثالث لإجراء التّقطيع، من أجل تأكيده وضبطه في نفس الوقت. فالمقطع الأوّل هو تقديم للمثّلين: "الغراب"، "الثّعلب"، اللذان خصّص لكليهما بيتان. يصف المقطع الثّاني بالتّتابع سلوك كلّ منهما (الأبيات 5-9 والأبيات 10-12) مع منح الثّعلب فضاء نصّيّا أوسع؛ خمس أبيات مقابل ثلاث. ركّز

المقطعان الثّالث والرّابع على التّوالي على الثّعلب والغراب. إذا ما كان المقطعان الأوّلان قد جمعا بين الممثّلين، لعلّه من المفاجئ أنّ المقطعين الأخيرين فصلا بينهما. في الواقع، إذا ما استحضرنا مقياسا تكميليّا، وهو المتعلّق بالحقول المعجميّة، نستنتج بأنّ الأبيات السّتّة الأخيرة تجمع تقريبا كلّ جدول الحقل المعجميّ المسمّى "سننا اجتماعيّا-خلقيّا". يتمّ إذن تحليل هذه الفقرة باعتبارها مقطعا واحدا متجانسا دلاليّا.

4. تؤكّد حركيّة الصّوائت الممدودة عن طريق القافية المقياس السابق بخصوص تجميع الأبيات السّتّة الأخيرة في مقطع واحد. تتميّز هذه المجموعة في الواقع بصوائت شفويّة نصف مضمومة [0] أو مضمومة [u] و[y]: البيت 13: [m o s j o] (2) البيت 15 [e k u t]. البيت 18 [k o f y] البيت 14: [f l a t o] البيت 16: [d u t] البيت 19: [p [l y

يتميّز المقطع المركزيّ بهيمنة الصّوائت المفتوحة: [a] السّابقة على الأبيات 7 و 8 ، [a] التّالية للأبيات 9، 10، 11، 12.

5.نقترح إذن تقطيع النّصّ إلى ثلاثة مقاطع نسمّيها على حسب توقّعات التّحليل السّرديّ:

-الامتلاك المضاعف (الأبيات 1 إلى 4)؛

-الفقدان (الأبيات من5 إلى 12)؛

- التّقييم المضاعف (الأبيات من 13إلى18)؛

III- تحليل سرديّ وخطابيّ

III. 1 . المقطع الأوّل: التّملّك المضاعف (الأبيات من 1 إلى 4)

III. 1 . 1 . ملكيّة الغراب (البيت 1 و2)

يعبّر شطرا البيت الأول عن حالة تملّك؛ اتّصال ذات (ذا)، يجسّدها تصويريّا الممثّل "غراب"، بموضوع (م1)، مجسّد تصويريّا عن طريق كلمة "الجبن".

(ذ1 II م1)

يتحدّد هذا الموضوع دلاليّا باعتباره "غذاء" أو "مادّة استهلاكيّة"؛ تمّ تأكيد هذه القيمة، على صعيد النّصّ، عن طريق الحقل المعجميّ "غذاء"، وعلى صعيد السّياق، عن طريق العبارة "في منقاره". يجعل استخدام كلمة سيّد بالمعنى الذي شرحناه عند دراسة الحقول المعجمية، ذا1 كفأة من حيث القدرة: فالغراب بفضل موقعه المنيع، يستطيع أن يصدّ كلّ محاولة تجعله يفقد ما يملك. "على شجرة كان واقعا"، مطبقا على الجبن

"بالمنقار"، إنّه في موقع قوّة. من ناحية أخرى، استعمال اسم الفاعل مطبقا tenant في البيت الثّاني يجعل الذّات ضمنيّا كفأة من حيث الإرادة: فـ"مطبقا" تعني أيضا أنّ الغراب متمكّن من شيء يشدّه برغبة لكي لا يفقده. هكذا إذن تمّ تقديم (ذا 1) كمالكة لشيء ترغب فيه ويمكنها أن تحتفظ به. مع ذلك، فإنّ "إطباق المنقار على جبنة" لا يعني التهامها، بل يعني تمديدا لامتلاكها دون استهلاكها. فاستخدام الماضي المركّب يعطي أيضا هذا الأثر المعنويّ: فالمنحى الماضويّ الممتدّ لهذه الصّيغة الفعليّة تعطي للقضيّة منظورا توسّعيّا، بدون حدّ مرتقب: فسيّد الغذاء، الغراب، يظهر بالضّبط كسيّد لملكيّة بصفة ممتدّة غير منتهية. من هنا يتّخذ الموضوع "الجبن" قيمة مضاعفة: القيمة الأولى كغذاء، الذي نسميه بعبارة أكثر شمولا قيمة نفعيّة (ن) وقيمة ثانية تتمثّل في الرّفعة (ر). فإذا كانت الأولى قد تحقّقت عن طريق الإطباق "بالمنقار"، فإنّ الثانية احتماليّة مادام لم يعترف بعد بها. فالرّفعة تتحدّد بكونها تحصل عن طريق إثارة الدّهشة لدى شخص آخر. هكذا فإنّ البنيتين الأوّلتين تعبّران في نفس الوقت عن حالة تملّك، كنّا قد وصفناهما، وعن برنامج احتماليّ، يسمح للغراب بأن يستثمر القيمة الإضافيّة للموضوع وهي الرّفعة، دون أن يفقد القيمة النّفعيّة الأولى. يستجيب هذا البرنامج المرتقب للصّيغة:

ب س1احتماليّ: و(ذا3=ذا1) ــــ [(ذا1 I I م1ن) ــــ (ذا1 I I م1ن+ر)]

فالذّات المنفّذة ذا3، التي هي باعتبارها ممثّلا تقابل ذات الحالة (ذا1)، الغراب، يعمل هذا الأخير بحيث يمرّ من حالة يتّصل فيها بموضوع الغذاء ذي القيمة النّفعيّة، إلى حالة أخرى يكون فيها لهذا الموضوع أيضا قيمة الرّفعة.

III. 1 . 2 . ملكيّة الثّعلب (البيتان الثّالث والرّابع)

يعبّر البيتان الثالث والرّابع مثل البيتين السّابقتين عن حالة امتلاك: وصل (ذا2)، التي جاءت في صورة الممثّل "ثعلب"، بموضوع (م2)، الذي جاء في صورة "كلام".

(ذ2 I I م2)

تترجم العناصر السّيمتريّة للمزدوج والتي تشكّل الرّباعي الأوّل، على طريقة الملامح الأيقونيّة، العلاقات بين حالتي التّملّك: علاقات قوّة في البداية، إن صحّ التّعبير، موحى بها عن طريق تواردات معجمية، تركيبية ووزنيّة. فالهوية الاستهلاليّة للبيتين 1 و3 وهوية القافية للبيتين 2 و4 تجعلان كلّ واحدة من الذّاتين طبعا سيّدة ومتمكّنة من شيء–موضوع، مشار إليه كغرض، حسب عناوين الحقول المعجميّة، "غذاء" بالنّسبة لـــ

(ذا1) و"لغة" بالنّسبة لـــ (ذا2). يتضمّن التّوازي الوزني للموضوعين والذّاتين توازيا وظيفيّا. هناك سيمتريّة أخرى بين المزدوجات، فالبنيتان الاشتقاقيّتان المصرّح بهما في البيتين 1 و 3 تتدرجان معا بين العبارة الإسمية للفاعل والعبارة الفعلية، وتكتسبان ثقلا وزنيا خاصّا مقدّمتين مقطعا قبل قاسمة البيت العشاري المقاطع. تقابل سيمترية الدّالّ هذه سيمترية المدلول: تصوغ أسماء الفاعل الذّاتين (ذا1) و (ذا2)، باعتبارهما ذاتين احتماليتين للفعل. يتّصل كلّ واحد من هذين الفاعلين الذين عرفناهما كذاتين للحالة، بموضوع، هما أيضا، كما أشير بالنّسبة لـــ (ذا1)، ذاتان احتماليّتان للفعل؛ لكنّ الأمر يتعلّق بالفعلين المختلفين من حيث المنحى؛ فالماضي النّاقص للفعل 2، "كان"، يعبّر عن استمرار التّملّك، الحفاظ على حالة كانت موجودة، بينما الماضي البسيط للفعل 4 يعبّر بمنحاه التّمامي عن المبادرة إلى التّملّك، أيّ إنتاج حالة جديدة. هذا الاستعمال يبدو أكثر وضوحا لمّا، معجميّا تدلّ "كان" على عدم التّمام: بالنّسبة لـــ "التقط"، التي تعبّر عن عمليّة الشّروع في حالة التّملّك، إنّه يترجم وضعيّة عدم الخروج من هذه الحالة. فالمباغتة التّركيبيّة لـــ "التقط" لا تبرّر إلاّ باعتبارها ردّا على "كان"؛ فقد عورض نمط سيطرة يتبدّى من خلال المحافظة بآخر، يتبدّى في الانتزاع. إنّ الغراب والثّعلب صاحبا لقب (بالمعنى الرّياضي للكلمة، كما يقال عادة "صاحب لقب")، انتزعه الثّاني من الأوّل.

يدلّ اسم الفاعل في الجملة الأولى "على شجرة واقع" على **القدرة على الفعل** لـــ **(ذا1)**، أي "القدرة على البقاء محتفظا بـــ...". أمّا اسم الفاعل في الجملة الثّانية، "فجاء طامعا"، فيدلّ على "**واجب الفعل**" لـــ **(ذا2)**، أي، في البداية، واجب تملّك اللّغة: فاستقبال الرّائحة أثار عند الحيوان الجائع نشاطا لغويّا. من هنا فإنّ هذا النّشاط، يجعل متلقّي الخطاي (=القارئ) يفهم جيّدا بأنّ **(ذا2)**، الثّعلب، مدفوع نحو برنامج آخر، حيث لا تكون اللغة سوى وسيلة إنجاز. فبالنّسبة لثعلب طامع، لا يمكن للرّائحة إلاّ أن تثير رغبته في الحصول على الجبنة. غير أنّ **انعدام القدرة** الاستعماليّة تتطلّب وضع برنامج أداة. تستدعي كلمة "طامع" فكرة اللّذّة، بحيث فإنّ **واجب-الفعل** هنا لا ينفصل عن **الرّغبة في الفعل**، في الإندفاع ذي الطّبيعة الغريزيّة الّذي استبدّ بالثّعلب. إضافة إلى ذلك فإنّ المفردة "طامع" تتضمّن عادة في اللغة السّمة "قصد": طمع، يعني "وقع إغراؤه عن طريقة إثارة حاسّته الشّمّيّة، لكي يحصل على ما اشتهاه بصفة ما "، ألا يختفي، خلف السّبب المادّي المتمثّل في الرّائحة، عامل باعث على الطّمع؟ إنّ التّعليق السّابق على الموضوع "جبن"

وعلى قيمته المتضمّنة والامتيازيّة، يسمح لنا بالإجابة إيجابا: فالغراب في استمرار سيطرته، يبحث على أن يجذب إليه كلّ المعجبين المحتملين. على أيّ حال، فإنّ رؤية الثّعلب الطّامع لن تثير نفوره.

للعبارة الفعلية نفس البنية في كلّ مزدوج، إذا ما استثنينا أداة التّشبيه "مثل" التي تحيل إلى المتلفّظ والذي سوف نتحدّث عنه في نهاية التّحليل: فعل + عبارة اسمية + عبارة حرفية.

البيت2البيت 4ع.ف ع.ف ف ج.إ ع.ح ف ع.إ ع.ح كان مطبقا جبن بمنقاره وجّه هذا الكلام له

(لا نأخذ بالاعتبار هنا التحوّلات المتعلّقة بصيغ الضّمائر والانتقال المكاني).

هذه السّيمتريّة التّركيبيّة التي تضع سيّد الغذاء في مقابل سيّد اللغة هي مخترقة بتعارضات هامّة. فبالإضافة إلى التّضادّ في المنحى المشار إليه من قبل، والذي يتعلّق بالفعل، هناك تضادّ دلاليّ متعلّق بنمط العلاقة التي يقيمها الفعل مع العبارة الجمليّة. في الحالة الأولى يتعلّق الأمر بعلاقة لزوم: يظلّ الموضوع متوحّدا مع الذّات: "كان مطبقا.. بمنقاره"، أي مجازا، محتفظا لنفسه. في الحالة الثّانية، على العكس، يتعلّق الأمر بعلاقة متعدّية: يقع انتقال الموضوع إلى ذات أخرى، فقد تمّ بثّ الكلام. بالإضافة إلى ذلك، ليس للموضوعين في ذاتهما نفس الوظيفة الدّلاليّة. فـــ"الجبن" موضوع ذاتيّ، وبعبارة أخرى، شيء مخلوق، متحقّق (3). يستنتج من هذا التحليل بأنّ الكلام ليس الموضوع الوحيد الذي يسيطر عليه الثعلب، ولكنّه أيضا وسيلة الوصول للغراب، يتلافى مأزق التّواجد في وضع المسيطر عليه ومواجهة الغريم بفضل برنامج سوف تنمّيه المقطوعة الثّانية. في التّوجّه نحو الغراب، يلعب "الكلام" دورا مماثلا لـــ "الرّائحة" التي بلغته: هذا وتلك ما هما سوى أداة تواصل. لكنّ الرّائحة، التي انتشرت، بالنّسبة للغراب، بسبب الكلام الذي ينقصه، في صيغة الماضي النّاقص للكناية –كناية عن الجبنة، هي بصفة غير مباشرة كناية عن المالك متوحّدا مع ملكيّته – تعمل كإشارة، بينما الكلام، الذي هو تعريفا نقل لرسالة يمثّل استعاريّا مرسلة، يعمل كعلامة. فهويّة الغراب تكمن في ما عنده، وهويّة الثعلب تتجسّد فيما يقول. إذن تفهم أكثر الدّلالة المتولّدة عن التّضادّ السّيمتري للعبارتين الفعليتين:

"كان مطبقا منقاره على جبنة" عكس "وجّه له هذا الكلام"

كلّ من الذّاتين متمكّنة من موضوع تسيطر به – بمعنى وسيلة الفعل – على الذّات الأخرى . هذه الذّات الأخرى غير مخصّصة بالنّسبة للغراب، فقد تكون أوّل قادم، مثل الثّعلب، وقد تكون جميع "المقيمين في الغابة". تعمل **قيمة الاستعمال** للموضوع "غذاء" كـــ**قدرة على الفعل** في برنامج تملّك قيمة الرّفعة.

لننظر في التّطوّر السّرديّ في نهاية المقطوعة الأولى. حقّق الغراب جزءا من البرنامج المرتقب الذي سوف يجعله متّصلا بموضوع (م1ق): لقد استثار كلام الثّعلب (م2) ومن خلال ذلك تمّ لعب دور مرسل–مهيمن:

ب س2 يحقّق ف ف (ذا4):ف(ذا 3=ذا2)ـــ[(ذا2 I I م2)ـــ(ذا2 I I م2)ـــ(ذا2 I I م2)]

فالذّات المهيمنة (=ذات فعل–الفعل)، الغراب (ذا4) جعلت الذّات المنفّذة، الثّعلب (ذا3) تصبح ذاتا (ذا2) متّصلة بموضوع "الكلام". إنّه من وجهة نظره، برنامج استعماليّ، قدرة على الفعل، بغرض الحصول على موضوع (م1ق).

أمّا الثّعلب، الموصول بالكلام، فيجد نفسه بفضل ذلك كفئا بالنّظر للقدرة على الفعل، لكي يحقّق برنامجه الضّمنيّ، وهو امتلاك الموضوع (م1)، متسبّبا، بالنّسبة للغراب، في فقد نفس الموضوع:ب س 3 احتماليّ: ف(ذا3) ـــ [(ذا2 I I م1 I I ذا1) ـــ (ذا2 I I م1 I I ذا1)]

تمثّل عبارة "الكلام"، المعبّرة عن القدرة على الفعل لدى الثّعلب ممهّدا للأبيات الخمسة التّالية التي تنمّي برنامجا استعماليّا.

III. 2. المقطوعة الثّانية: الفقدان (من البيت 5 حتّى البيت 12).

المقطوعة الكبرى الثّانية، المسمّاة فقدان بسبب الحالة النّاتجة عنها والتي تميّزها، في تضادّها مع طابع الهيمنة المميّز للمقطوعة الأولى، هي في الواقع جدّ معقّدة، وتحتاج، قبل تحليلها، إلى معالجتها من خلال تمفصلاتها الأساسيّة. الأبيات الخمسة الأولى (5–9)، التي هي توضيح لمحتوى "كلام" (أنظر البيت 4) الذي تكفّل به الثّعلب، تضعها سرديّا في مستوى الاستعمال manipulation. هاتان المرحلتان السّرديّتان الرّئيسيّتان تنقسمان بدورهما إلى مقطعين سرديّين سوف نحاول أن نصفهما.

III.2.1. الاستعمال

باعتباره مرحلة من خطاطة سرديّة، يتحدّد الاستعمال باعتباره فعل-فعل: مرسل-مستعمل، (ذا4)، الثّعلب، يجعل مرسلا إليه ينفّذ برنامجا، (ذا3)، الغراب. يقوم **الفعل الاستعماليّ** بالنّسبة لــ(ذا4) على جعل (ذا3) كفأة لتنجز **الأداء** المتوقّعة: **انفصال** (ذا1)، الغراب، عن **موضوع القيمة** المتجلّي في **الموضوع الصّوريّ** "جبنة" (م1ن). لهذا الغرض، يلجأ المستعمل لفعل يقع في البعد المعرفيّ، أي **فعل-إقناع**. في الأوّل، تتّخذ **المعرفة** شكل تعرّف، في لحظة أخرى تأخذ شكل عقد.

ا) التّعرّف (البيتان 5 و 6)

إذا ما كان تأويلنا للبيتين الأوّلين في الخرافة سليما، لا يعبّر موقف الغراب فقط عن إمكان وإرادة الطّائر في أن يحتفظ بما يملك، لكن أيضا وبالخصوصالرّغبة في كسب قيمة امتياز والتي، لكي تتوفّر، هي في حاجة إلى أن يعترف بها ذوات معجبة. وهو ما يسارع بفعله الثّعلب في البيتين الأوّلين من هذه المقطوعة. تتدخّل عباراته كتعرّف، تقييم أداء. الذّات المنجزة تمّ التّعرّف عليها كبطل من طرف المرسل المقاضي والتّسمية التي يمنحها له "السيد غراب"، تكرّس هذا التّعرّف.

المقطع الأوّل المنطوق من طرف الثّعلب: "آه!" ليس كلاما خالصا. لم يصبح بعد لفظا، لكنّه مجرّد صيحة. هذه الطّريقة في التّعبير تظهر كانتقال بين التّواصل بالرّائحة والتّواصل باللّغة. إنّ ما يصدر عن الجبن من روائح يتحوّل إلى ملكة لغويّة. إنّ تملّك اللّغة يتمّ بواسطة بصيغة ما قبل لغويّة تسم الذّات بالانتقال من الحيوان الأعجم إلى الحيوان النّاطق.

قراءة سيميائية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع[1]

أ.د/بن مالك رشيد
أستاذ التعليم العالي
جامعة تلمسان

-**اعتبارات منهجية**

فضلنا في هذا البحث أن نضع قيد الدرس و التحليل كليلة و دمنة و تحديدا نص النصيحة التي أسداها الفيلسوف الهندي للملك دبشليم .إن هذا الاختيار صادر عن قناعتنا بأن حكايات كليلة و دمنة لا يمكن أن تفهم إلا إذا قرأنا قراءة معمقة النصيحة التي نعتبرها النص/الإطار الذي يغذي دلاليا الحكايات.و من ثم، فإن أي تأويل دلالي لهذا النص السردي المروي على لسان الحيوان ، يخرج عن النص/ الإطار و محاوره الدلالية الكبرى ،سيضلل القارئ لا شك ، و ينقله إلى مواقع مهزوزة تفتقد إلى القواعد المؤسسة التي ينهض عليها النص في شموليته.و من الواضح أن النص الإطار سيعمل،كما سنوضح ذلك في أثناء التحليل ،على تجلية مجموعة من القيم سيسخرها بيدبا ، امتثالا في ذلك لرغبة الملك ، لصناعة عالم دلالي تشيد عليه الحكايات.

و قد قسمنا النص الذي يتوزع عبر : قبل / في أثناء/ بعد إلى ثلاث مقطوعات أساسية:

①تتحدد المقطوعة الأولى استنادا إلى الإحداثيات الزمنية و الفضائية بـــ قبل ذهاب بيدبا إلى القصر.

②يتصدر المقطوعة الثانية انتقال بيدبا إلى القصر وإسداء النصيحة للملك .

③و تبدأ المقطوعة الثالثة بعد تبليغ بيدبا الرسالة للملك.

و على الرغم من أن هذا التقطيع اعتباطي لتداخل المستويات و تعالقها في الوقت نفسه ، فإنه سيمكن القارئ من درك المحطات الأساسية التي تبرز ، من جهة ، أداءات بيدبا في رحلته العلمية الكشفية بكل تفاصيلها و منعرجاتها و محنها و من جهة ثانية ،سوء تقدير الملك لهذه الأداءات ، و اعترافه في النهاية،بعد ارعوائه، بقيمتها،و أهميتها في تشييد فعل سياسي يحتكم إلى العقل.

[1] بيدبا ، كليلة و دمنة ، ترجمة عبد الله بن المقفع ،الطبعة الرابعة ،مؤسسة المعارف ، بيروت ، 1983.

قبل أن نحلل هذه النصيحة يجدر بنا أن نقدم بعض الإضاءات النقدية لكتاب موسوم بـــ في الخطاب السردي/نظرية غريماس"[2]. للأستاذ محمد الناصر العجيمي،لنعرض على القارئ الاقتراب المنهجي للباحث من حكاية الأرانب و الفيلة و الطريقة التي تبناها في التعامل مع كليلة و دمنة .و سنبني على هذه الملاحظات تحليلنا لنص نصيحة بيدبا.

حاول الباحث في إطار التوجه السيميائي و تحديدا نظرية غريماس أن يقدم دراسة تتوخى الدقة في ضبط المفاهيم الإجرائية و المصطلحية السيميائية العامة،فخصص لذلك قسما نظريا عرض فيه لمستويات التحليل في النظرية السيميائية . فنظر إليها على أنها حقائق ثابتة دون أن يلزم نفسه في ذلك مناقشة بعض القضايا الجديرة بالطرح والمساءلة. و انتقل في القسم الثاني من هذه الدراسة إلى تحليل حكاية الأرانب و الفيلة .و هو نص مأخوذ من كليلة و دمنة .و قد التزم الباحث خطة واضحة في فحص النص .بدء من تقطيعه و تحديد مستوياته و النظر في بنينته على الصعيدين السطحي و العميق.و لاحظنا في أثناء قراءتنا لهذه الدراسة أن الباحث يقوم باستعراض ترسانة من المصطلحات لا نلقى فيها ما يتوافق مع الترجمات المستعملة في الخطاب السيميائي العربي.و يعترف الباحث نفسه بأنه واجه "القدر الكبير من المصطلحات بمجهود فردي أساسا"[3] إن هذه الطريقة في التعامل مع المصطلح ستؤدي من دون أدنى شك إلى تضخم لا يساعد في جميع الحالات على إقامة وصلة علمية حقيقية بالقارئ.و توحي الطريقة التي تم بها التعامل مع النص سيميائيا بأن الباحث بذل مجهودا خياليا حتى يكون التحليل وفيا للنظرية التي وضعت أصلا لفض الإشكالات التي يطرحها النص السردي على وجه الخصوص .

و إذا أدمنا النظر في تحليل محمد الناصر العجيمي ، و تحديدا في خاتمة هذا البحث ، فإننا نلاحظ أنه انتهى إلى أن القارئ "لا يحتاج إلى نفاذ رؤية– ليتبين من خلال الفيلة – صورة الحاكم المتسلط الطاغية.و الأرجح أن المعني هو أبو العباس أو أبو جعفر المنصور الذي يتهدده مصير شبيه بمصير الفيلة ،مصير يؤول إليه كل من أسس

---

(2) محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي /نظرية قريماس(Greimas) ، الدار العربية للكتاب،تونس ،1993

(3) المرجع نفسه ، ص.17

حكمه على " الظلم" ،خارقا بذلك العقد المنظم لعلاقات الحاكم بالمحكومين ،محدثا تصدعا في توازن الكون المحكوم بقواعد أزلية"[4]

إنه يتعامل مع عبد الله بن المقفع كما لو أنه كاتب النص، فينزع بتأويله مباشرة إلى المجتمع العربي الإسلامي و ينظر من خلال النص إلى العلاقة التي تربط الحاكم بالمحكوم في هذا المجتمع .يمكن أن يستغل ، منهجيا هذا الإسقاط ، في مناقشة اختيار عبد الله بن المقفع لترجمة نص تعمل مضامينه ، انطلاقا من تحليله ، على تجلية العلاقة بين الملك و الرعية في

المجتمع الهندي.و يتجه التأويل بعد ذلك إلى إدراك القيم من حيث القواسم المشتركة بين المجتمعين في إشكالية تسيير الفعل السياسي.

و إذا نظرنا إلى هذه الحكاية على أنها جزء من الأجزاء السردية التي تتشكل منها كليلة و دمنة ، فإنها على المستوى التداولي مسخرة لإقناع ملك الغربان بصحة الطرح العقلاني الذي ينزع إليه الغراب للرد بإعمال الفكر و الروية على الهجمة التي قامت بها جماعة البوم.إن النزوع العقلاني بوصفه قيمة أساسية في معالجة الغزو الخارجي أفضى إلى تحقيق الانتصار العسكري و إبطال مفعول كل قوة خارجية تطمح إلى زعزعة الاستقرار الداخلي لمجتمع الغربان . ينبغي أن نرقى بالقيمة الأساسية في هذه الحكاية على المستوى التداولي و نضعها في قلب الحوار الدائر بين الملك دبشليم و الفيلسوف بيدبا الذي يسعى إلى أن يمارس فعله الإقناعي عليه.و تعمل العملية الإقناعية على تجلية القيم الأساسية المسجلة على المستوى العميق لحكايات كليلة ودمنة التي تجري مجرى الخطاب الحجاجي المسخر لإقناع الحكام بأهمية الحوار و المشاورة في المسائل الاستراتيجية التي تخص شؤون الرعية و مستقبل البلد.

حتى نوضح الآلية التي يشتغل بها الخطاب الحجاجي في النص ، ينبغي أن نسلم في البداية بأن الموضوعات السيميائية(كليلة و دمنة على سبيل المثال) المتنقلة من هيئة(اللافظ) إلى أخرى(الملفوظ له) ترتهن في وجودها إلى فعل تلفظي .من هذه المنطلقات سنسعى إلى دراسة نص النصيحة .

1 . *التحريك/الاستراتيجية الخطابية في النص*

[4] المرجع نفسه ، ص.140

تشكل النصيحة رهانا حقيقيا لبيدبا الذي يتحمل لوحده مسؤولية تغيير النظام السياسي من الداخل

و بطرق سلمية . و يهدف هذا الفعل إلى رد الأمور إلى سابق عهدها و تشييد الاستيثاق بين الملك و الرعية .و قد جاء وصول دبشليم إلى سدة الحكم نتيجة لتمرد الخاصة والعامة على ملك سابق أوصله الاسكندر ذو القرنيين دون استشارة الرعية إلى السلطة مباشرة بعد غزوه للهند .و لما كان فعله السياسي معبأ لإذلال الرعية ،فإن هذا الملك الذي يعد من ثقات الاسكندر سرعان ما عزل.إن تمليك الرعية لدشليم مسيج في إطار عقد ائتماني يتم بموجبه تشييد عالم تحكمه مجموعة من القيم جاءت لتسد وضعية افتقار سابقة ناتجة عن سوء التسيير.و بعد أن استوسق له الأمر و استقر له الملك و أحكم سيطرته على الرعية،يخرق دبشليم العقد فيحدث بذلك هوة عميقة بينه و بينها.نلمس ذلك في الأدوار الجديدة التي اضطلع بها دبشليم :طغى، و بغى و تجبر و تكبر[5].و قد حركته هذه السطوة للقيام بأفعال عدوانية: :عبث بالرعية ، استصغر أمرهم و أساء السيرة فيهم[6] .في هذه اللحظة السردية،يفقد الراوي الأمل في تغيير الوضع و حتى في إمكانية التفكير في اقتراح البديل و الخروج من هذا المأزق الذي يهدد الإنسان في وجوده، و كل المؤشرات السردية التي ساقها ترشحه للتدهور و بقائه على النحو الذي ابتغاه دبشليم :"فهابته الرعية،و كان لا ترتقي حاله إلا ازداد عتوا".[7] و لئن كانت الهيبة تلغي كل القنوات التي يمكن أن ترسى لإقامة التواصل مع الملك و الحديث إليه عن أمور الملك ، فإن امتلاك القدرة على مقاومتها و مواجهة الملك يعد أمرا مستحيلا ،لأن ذلك سيؤدي حتما إلى الهلاك:

"غير أننا نعلم أن السباحة في الماء مع التمساح تغرير
و من دخل على الأسد في غابته ،لم يأمن من وثبته
و هذا الملك لم تفزعه النوائب ، و لم تؤدبه التجارب

(5) ص.11 (من الآن فصاعدا ، سحيل على نص كليلة و دمنة بالصفحة فقط)
(6) ص.11
(7) ص.11

و لسنا نأمن عليك و لا على أنفسنا سطوته و إنا نخاف عليك من سورته و مبادرته بسوء إذا لقيته بغير ما يحب"[8] .

2.1

إن الفيلسوف بيدبا بحكم امتلاكه للمعرفة و من موقعه كمرسل/مقوم أدرك أن الرعية التي فوضت دبشليم لتسيير أمورها، لم ينفذ برنامجه طبقا للالتزامات المتضمنة في العقد الذي يربطه ضمنيا بالرعية التي تعتبر المرسل الحقيقي الذي أزاح الملك السابق و سلم مقاليد الحكم لدبشليم.و من الواضح أنه من حق الرعية أن تنظر فيما إذا شرف الملك التزاماته أم أنه خرقها في أثناء تسييره للفعل السياسي.إن هذه الفرضية لا تستقيم لأن الملك صنع نظاما يستحيل على الرعية تقويم البرامج التي تفرزها الممارسة السياسية.فهي بين أمرين :السكوت عما يجري أم التدخل في مسألة الملك و المخاطرة بالنفس.و من الواضح أن النزوع إلى الاختيار الثاني سيفضي إلى مواجهة سياسية بين قوتين غير متكافئتين :القوة الأولى مجسدة في دبشليم الذي يملك السلطة السياسية و السلطة العسكرية .أما القوة الثانية التي يقف وراءها بيدبا فإنها تحتكم إلى العقل و الأسلوب الحجاجي في حل المشاكل الكبرى.من هنا فإن امتلاك بيدبا للمعرفة يعد معطى ثابتا في النص :"رجل فيلسوف(...)،فاضل حكيم ،يعرف بفضله ،و يرجع في الأمور إلى قوله"[9].و لما كان يدرك أن " الوحيد في نفسه والمنفرد برأيه فهو ضائع و لا ناصر له"[10] ،جمع تلاميذه بهدف مشاورتهم و تحريكهم في فعل جماعي تكون الغاية منه حمل الملك على تغيير أسلوب الممارسة السياسية و إحداث وصلة حقيقية بالرعية .و تأتي فكرة التحالف التي اقترحها على تلاميذه من موقع الوشائج المتينة التي تربطه بهم :

"و قد جمعتكم لهذا الأمر :لأنكم أسرتي و مكان سري و موضع معرفتي،و بكم أعتضد ،و عليكم أعتمد"[11] .فهو يحدد لهم من خلال صورة الأسرة انتماءه من ناحية و انصهار أناه من ناحية ثانية في مجموعة تحكمها قرابة علمية مبنية على عقد ثقة.على هذا الأساس،يثمن بيدبا الفعل العلمي الناشئ من فضاء تستثمر فيه القيم العلمية و تصنع فيه

---

(8) ص.14

(9) ص.11

(10) ص.13

(11) ص.13

المعرفة.من هذا الموقع يستمد القوة الكفيلة بقلب موازين القوى على مستوى هرم السلطة.إن بيدبا يسعى بخطابه إلى تعبئة تلاميذه بوصفهم النخبة المثقفة الفاعلة في المجتمع الهندي .و هي تعبئة قائمة ، على المستوى المعارفي ،على الإقناع بالحجة :" على أن العاقل قد يبلغ بحيلته ما لا يبلغ بالخيل و الجنود"[12] .

و كما استطاعت القبرة أن تلحق أضرارا جسيمة بالفيل المتسلط من خلال تحريكها للغربان(فقأ عيني الفيل) و الضفادع(انتقالها إلى وهدة و إحداث النقيق لحمله على الشرب و السقوط) و كما استطاعت الأرانب بفضل ذكاء فيروز أن تدفع الفيل إلى التوبة من خلال تحريك صورة القمر،فإن بيدبا يملك من القوة(القدرة العقلية) التي تجعله يحول مجرى الفعل السياسي للملك لصالح الرعية.بهذا الخطاب الحجاجي يسعى بيدبا إلى إقناع تلاميذه رغبة منه في انخراطهم في برنامج يرتكز أساسا على البعد المعارفي dimension cognitive في مواجهة الملك: " و لا يمكن مجاهدته بغير ألسنتنا"[13].و لئن كانت مسألة التحالف مع الغير للقيام بهجوم عسكري على الملك غير واردة :"و لو ذهبنا إلى أن نستعين بغيرنا لم تتهيأ لنا معاندته "[14] ،فإن فكرة الجلاء عن الوطن غير واردة أيضا :" و ليس الرأي عندي الجلاء عن الوطن".[15]

إن قراءة بيدبا للبرنامج السياسي للملك جعله يقوم تقويما سلبيا ممارسته للسلطة التي تجسدت عبر أفعال تنصهر في برنامج أساسي موجه ضد وجود الرعية و حقها في الحياة و يبين الحدة التي بلغها الملك في تعامله مع الرعية.و يتجسد هذا البرنامج عبر مجموعة من الأفعال طغى و بغى و تجبر وتكبر(...) ،عبث بالرعية ، استصغر أمرهم و أساء السيرة فيهم[16] ، تعكس طبيعة تعامل الملك مع الرعية و علاقته بها المتوترة و المبنية أساسا على التسلط و الظلم و الإسراف فيه و خرق الحقوق الطبيعية للرعية و السعي بالفساد خارجا عن القوانين المنظمة للممارسة السياسية .

(12) ص.13
(13) ص.12
(14) ص.12
(15) ص.11
(16) ص.11

وإذا انتقلنا إلى المستوى الخطابي ، فإننا نلاحظ أن هذا البرنامج يلقى تجلياته في مسارين صوريين.يتضمن الأول مجموعة من الصور تحيل وحداتها المضمونية على حاكم لا يمتثل في سلوكه لمقتضيات النظام الخلاقي الذي يحتكم إليه كل فرد في المجتمع .و يتشكل هذا المسار من الصور الآتية :رداءة السيرة ، سوء السيرة ، قبح الطريقة ، المبادرة بالسوء .أما المسار الثاني الذي يتشكل من صور السطوة و السورة ،و الظلم للرعية ، و الخروج عن العدل و لزوم الشر ،فإنه يعمل على توصيف ممارسة دبشليم للسلطة.و لئن كان دبشليم مشيدا هذه الممارسة على القمع و البطش، فإنه استطاع و بشكل مؤقت أن يلقي الرعب في قلوب الرعية العامة و الخاصة :"فهابته الرعية"[17] و يصرفها بشل قدرتها على الفعل عن كل محاولة تهدف إلى قلب نظامه ، و سيكون لها أثر في إبطال مفعول تحريك بيدبا للعامل الجماعي التلاميذ.من هذه المنطلقات سعى الفيلسوف إلى تحريك الخاصة من الرعية و إقناعها لا بمشروعية خلع الملك و لكن بضرورة تحمل المسؤولية للحديث إليه في أمور الملك . و قد بدأت تتضح معالم هذا البرنامج في شكله المضمر في اللحظة السردية التي مارس فيها بيدبا فعله التأويلي في القيم التي أفرزها البرنامج السياسي الذي نفذه الملك.و قد أفضى هذا التأويل إلى تقييم سلبي حركه للقيام ببرنامج مضاد يكون الهدف منه تحريك الملك للدخول في وصلة بقيم العدل التي يحتكم إليه تسييره للفعل السياسي.

على الصعيد السردي، يسعى بيدبا إلى تحريك الفاعل الجماعي التلاميذ لتأسيسه مرسلا محركا يمارس سلطته المعرفية على الملك لحمله على القيام ببرنامج سياسي ينهض أساسا على المشاورة و الحوار و العدل و الإنصاف في حل المشاكل التي يعرض لها المجتمع الهندي.و على الرغم من أن التلاميذ اقتنعوا بصدق خطابه الذي يلقى توافقا مع طموحاتهم و رغبتهم في التغيير ، و نبل القيم التي يدافع عنها و الرامية إلى إعادة الاستقرار ،فإنهم رفضوا الانخراط في مشروعه تأمينا لحياتهم و خوفا من بطش الملك و سطوته عليهم و عليه .إن خوفهم من رد فعل الملك و توقعهم للهزيمة والشعور بالقلق من خطر وشيك الوقوع يودي بحياتهم أبطل مفعول رغبتهم ، و عطل قدرتهم ،و قلل من أهمية مواجهته بالحيلة (المعرفة).

---

(17) ص.11

2. المواجهة/البنية الجدالية في النص

و إذا كان بيدبا قد فشل في تعبئة تلاميذه ، فإنه قرر مقابلة الملك .و من الواضح أن اتخاذ قرار المواجهة أو تنفيذ المهمة المؤهلة يرتهن في وجوده إلى مجموعة من الجهات التي تدخل في تشكيل كفاءة الفيلسوف الذي أسس نفسه فاعلا في برنامج التغيير في الوقت الذي أدرك الشرخ الموجود بين السلطة و الرعية.في هذه اللحظة ملكته الرغبة في التغيير الذي أضحى المنفذ الوحيد الذي تتسرب عبره القيم الصائنة لكرامة الإنسان .يتمظهر وجوب القيام بالفعل و الرغبة في التغيير عبر الملفوظات الآتية :

"إن الفيلسوف لحقيق أن تكون همته مصروفة إلى ما يحصن به نفسه من نوازل المكروه و لواحق المحذور"[18].

"فلما رأى الملك و ما هو عليه من الظلم للرعية ، فكر في وجه الحيلة عما هو عليه و رده إلى العدل و الإنصاف"[19].

"و نحن ما نروض أنفسنا لمثل هذه الأمور إذا ظهرت من الملوك ،إلا لنردهم إلى فعل الخير و لزوم العدل.

"و لا يسعنا في حكمتنا إبقاؤه على ما هو عليه"[20]

"غير أني قد رأيت رأيا و عزمت عزما" [21]

"و قد صحت عزيمتي على لقاء دبشليم "[22]

إن امتلاكه لهاتين الجهتين سيمكنه من الانتقال إلى تحيين مشروعه الذي سيثير بعض التساؤلات تخص، في المقام الأول، ميزان القوى على مستوى القدرة المادية و هو ميزان في غير صالحه لوجود قوتين غير متكافئتين ، و تخص، في المقام الثاني، أهليته في توقع و برمجة العمليات الضرورية لمواجهة الملك أولا و صرفه عما هو عليه بعد إقناعه ثانيا.يعتبر بيدبا مسألة الغطاء المادي للفعل محسومة سلفا و لا تشكل عائقا و ذلك

(18) ص.12

(19) ص.11.

(20) ص.14

(21) ص.14

(22) ص.14

لإدراكه أن :"العاقل يبلغ بحيلته ما لم يبلغ بالخيل و الجنود"[23].إن بيدبا يثمن ،على المستوى المعارفي ، القوة العقلية المجسدة في الحيلة و التي تفهم في هذا المساق على أنها الحذق و جودة النظر و القدرة على دقة التصرف في الأمور .يتعامل بيدبا مع دبشليم بمنطق مبني على التمييز بين القدرة المادية التي يملكها الملك و المتمثلة في الخيل و الجنود و القدرة العقلية التي تتماهى مع المعرفة و المهارة في التدبير.

إن المنطق الإقناعي الذي يتجسد في حكايات كليلة و دمنة و بشكل خاص في القنبرة و الفيل ،الغراب و البوم الأرانب و الفيلة يطرح فيه الراوي القوة العقلية كبديل للقوة المادية .و سيلجأ إليها بيدبا لمواجهة الملك.

وتبدأ المواجهة بمجرد وصول بيدبا إلى فضاء القصر و ممارسة الطقوس (و امتثاله بين يدي الملك مكفرا ساجدا له) المشيدة بالملك و عظمته .و تعكس هذه الطقوس في بداية الأمر علاقة حاكم بمحكوم يفضل من الناحية الاستراتيجية في بداية هذه المواجهة السكوت عن الكلام :

"استوى قائما و سكت" [24]

"و فكر دبشليم في سكوته"[25].

"وقال له:نظرت إليك يا بيدبا ساكتا لا تعرض حاجتك و لا تذكر بغيتك"[26].

في هذه اللحظة من السرد ،نلاحظ أن بيدبا قلب العلاقة الأولى و أحدث شرخا في عملية التواصل أضحى الملك فيها تابعا له ينتظر موضوع النصيحة و يفكر في سكوته .من الواضح أن النص في بنيته يقترح ،على المستوى التداولي ، تأويلا للسكوت انطلاقا من الوضعية التلفظية التي يحتلها الملك .تأسيسا على هذا ،فإن السكوت أحدث افتقارا لدى الملك و حركه للقيام بعملية التحري عن مضمون النصيحة و مغزى الزيارة و من ثم إعطاء معنى للسكوت .و لئن كان مضمون النصيحة قول فيه دعاء إلى صلاح و نهي عن فساد ،فإن دبشليم أقصى هذا المنحى تماما من موضوع قول بيدبا لقناعته بالميثاق الذي فرضه على الرعية و الذي لا يكفل حرية الرأي في أمر الملك :

(23) ص.13
(24) ص.15
(25) ص.15
(26) ص.16

"و إن يكن من أمر الملك ، و مما لا ينبغي للملوك أن يبذلوه من أنفسهم و لا ينقادوا إليه نظرت في قدر عقوبته،على أن مثله لم يكن ليجترئ على إدخال نفسه في باب مسألة الملوك "[27]. و إذا كان الملك قد استبعد حديث بيدبا عن الملك من خطابه ، فإنه احتفظ بهذه الإمكانية و توقع أنه سينظر في قدر عقوبة بيدبا لو أدخل نفسه في هذه المسألة.بهذه القراءة يكون الملك مقتنعا بحقيقة موضوع رغبة بيدبا ، و من ثم ،فإنه سيج إطار بغيته في أمرين :

-"إما لالتماس شيء منا يصلح به حاله

-و إما لأمر لحقه فلم تكن له به طاقة"[28].

إن هذا التأويل يضع بيدبا في وضعية فاعل لا يملك القدرة على تحقيق موضوعه.و بالتالي فإن قدومه يؤول في الحالتين على أنه طلب إعانة و تحر عن موضوع جهة (القدرة على الفعل).و سكوته عن طلب الإعانة هو من منظور الملك صادر عن كون العلم و الحياء إلفان متآلفان .و بالتالي ، فإن حياءه هو الذي أثناه عن طلب المساعدة.و إذا كان سكوت بيدبا حرك الملك للتفكير في أمر العلماء ، فإن هذا يعني أن بيدبا افتك منه ، بفضل سكوته، أولا: الاعتراف بفضل العلماء الذي يعد في حد ذاته تمجيدا لهم.ثانيا : استعداده للنظر في مساره السياسي و في حقوق الحكماء و رفع الظلم عنهم .ثالثا :قابليته لنفي الجهل و تثبيت العلم كقيمة أساسية في المجتمع:

"و من لم يستحي من الحكماء و يكرمهم و يعرف فضلهم على غيرهم ،و يصنهم عن المواقف الواهنة ،و ينزههم عن المواطن الرذلة كان ممن حرم عقله ،و خسر دنياه ،و ظلم الحكماء حقوقهم ،و عد من الجهال"[29].

من هذه المنطلقات ، يمكن أن يدرك القارئ بأن الامتناع عن الكلام في مقام يقتضي الكلام هو كلام في حد ذاته و استراتيجية (حيلة) سخرها بيدبا لجس نبض الملك أولا ،و حمله ، من دون أن يشعر ، على قبول الحوار ثانيا ؛ و من ثم جره إلى تنازلات كان يستحيل أن يقوم بها قبل عزمه على الذهاب إليه و رفع التحدي بمواجهته.

"و أنا قد فسحت لك في الكلام"[30]

---

(27) ص.16

(28) ص.15

(29) ص.16

على الرغم من أن لهذا الملفوظ وقعا إيجابيا على نفس بيدبا إلا أن ذلك لم يكن كافيا لحمله على الحديث الصريح إلى الملك .و مع ذلك ،فإنه استغل الفرصة ،و بدأ يمهد للحصول على تنازلات أخرى من جهة و لتنفيذ خطته و الإعراب عن بغيته من جهة ثانية و إذا أدمنا النظر في هذا التمهيد ،فإننا نلاحظ أن بيدبا أقصى من خطابه الحديث عن العلاقة المتوترة بينه و بين الرعية و أملها في رفع الغبن عنها،ليتوجه إلى الذات الإلهية بدعوتها لمؤازرته للحفاظ على ملك دبشليم .إن الإعلان عن هذه الرغبة محمل برسالة تبعث على انشراح الملك و تخرجه في الوقت نفسه من الانقباض و من متاهات البحث عن جواب على هذه الزيارة المفاجئة لأن موضوع النصيحة لن يتضمن تبليغه رغبة الرعية في إحداث القطيعة مع الملك و إزاحته عن الملك .و نلاحظ أيضا أن بيدبا قدم في هذا المقام التلفظي فعلا تأويليا ينهض على تقويم إجابي(كرم الملك ،و إحسانه) للممارسة السياسية للملك في تعامله مع فئة العلماء.و يدخل هذا التقويم الإيجابي المسجل على مستوى الظاهر و المسخر لاستمالة الملك في علاقة تضاد و تعارض مع التقويم السلبي الذي أفرزه تأويله لبرنامج الملك المسجل على مستوى الكينونة و المتميز بالظلم و الاستبداد قبل لقاء بيدبا بدبشليم .

إن بيدبا يعرب في بداية الأمر رغبته في عقد تواصل حقيقي بالملك و حتى يتم له ذلك فإنه لا يدخر جهدا لكسب ثقته. و يقوم على هذا الأساس بنفي كينونته ليقدم للملك ظاهرا عاكسا بذلك وضعية صادقة للملك و هي في الحقيقة كاذبة من وجهة نظر القارئ .

"قال الملك يا بيدبا تكلم كيف شئت :فإني مصغ إليك ،و سامع منك،حتى أستفرغ ما عندك إلى آخره ،و أجازيك على ذلك بما أنت أهله "[31].

إذا أدمنا النظر في هذا الملفوظ ، فإن الملك ارتقى بالتنازلات التي أشرنا إليها سلفا إلى إقامة عقد ائتماني مع بيدبا و الترخيص له الحديث و إسداء النصيحة بكل حرية و مكافأته.و سيكون لهذه الالتزامات التي قيد الملك نفسه بها تأثير كبير في المرحلة الحاسمة التي سيواجه فيها الملك بخصوص مسألة الملك .و قد أدت هذه الضمانات

(30) ص.16

(31) ص.17

المتبادلة و المتسمة بالصدق إلى تلطيف أجواء الحوار و رفع القيود على بيدبا في مقام يتطلب الحذر و التحفظ الشديد .و يظهر ذلك واضحا في الملفوظ الآتي :

"فلما سمع بيدبا ذلك من الملك أفرخ روعه،و سري عنه ما كان وقع في نفسه من خوفه"[32].

و إذا كان بيدبا مضطربا بفعل الخوف الذي يشكل عائقا حقيقيا لتبليغ معرفته للملك ، فإنه استطاع بمهارته و ذكائه و حكمته أن يتجاوز هذه العقبة بتقديمه النصيحة على أنها امتياز خص به الملك.و بالتالي فإنها هبة تشكل شكلا من أشكال التواصل الرامي إلى عقد رباط وصلي بالملك .في هذه اللحظة السردية يشرع بيدبا في تنفيذ برنامجه في شكل اقتراحات على الملك .إن هذا البرنامج يختلف من حيث الطبيعة عن البرامج التي ألفها القارئ في النصوص السردية حيث يسعى الفاعل المنفذ من خلال تحريه عن موضوع القيمة إلى الدخول في وصلة به.و لئن كان بيدبا يملك الموضوع (المعرفة) و يسعى من موقعه كمحرك ،فإن النصيحة هي ، من جهة، محصلة لقراءة سياسية في برنامج الملك الذي يعد هيئة متلقية و مؤولة ، و من جهة ثانية اقتراح لبرنامج آخر يهدف إلى تحقيق بغيتين أساسيتين :

أ)البغية الأولى:يعبئ بيدبا كفاءته التي يفترضها النص لحمل الملك على الابتعاد عن القيم السلبية التي تتسم بها ممارسته السلطة السياسية و إقناعه بالدخول في وصلة بمجموعة من القيم ستكون لها انعكاسات إيجابية في إعادة بناء علاقة جديدة بينه و بين الرعية.تأسيسا على هذا ،فإن بيدبا ، من خلال اقتراحه النصيحة، يرغب في تأسيس الملك فاعلا منفذا في برنامج سياسي جديد كفيل بنقل الملك من وضعية فصلة عن الرعية إلى وضعية وصلة بها و نقله من سوء التدبير إلى حسن التدبير.و إذا دققنا النظر في هذه المسألة،فإننا نلاحظ أن تحريك بيدبا سيشتغل على مستوى كفاءة الملك في اتجاهين :

- أولا : تبليغه المعرفة في ممارسة السلطة .
- ثانيا :ترغيبه في تطبيقها.

---

(32) ص.16

إن مسعى بيدبا يكمن أساسا في محاولة الحصول على التزام من الملك بتنفيذ البرنامج المقترح.و يبدو الدور العاملي لبيدبا واضحا في النص ؛ فهو في جميع الحالات يضع الملك بين اختيارين :القبول أو الرفض .إن حدوث الحالة الثانية تفضي إلى نتيجتين :

– النتيجة الأولى :تسليط العقوبة على بيدبا لأنه من منظور الملك اخترق حدود العقد بحديثه عن أمور الملك.

– النتيجة الثانية :يرفض رفضا قاطعا التطبيق و يخرجه من القصر .في كلتي النتيجتين يكون قد خرج من لوم يلحقه. إن تبليغ المعرفة يرتهن في وجوده إلى جهة أساسية في كفاءة بيدبا. إنها الوجوب(يجب علبه أن يبلغ الملك) الذي يشكل، فضلا عن كونه جهة ، قيمة استخلصها من تأويله لخطابات العلماء الذين سبقوه :

"الواجب على الملوك أن يتعظوا بمواعظ العلماء.و الواجب على العلماء تقويم الملوك بألسنتها ،و تأديبها بحكمتها،و إظهار الحجة البينة اللازمة لهم ،ليرتدعوا عما هم عليه من الاعوجاج و الخروج عن العدل.فوجدت ما قالت العلماء فرضا واجبا على الحكماء لملوكهم ليوقدوهم من رقدتهم"[33].

يمكن أن ننظر في هذه الملفوظات على أنها متضمنة ،على الصعيد المعارفي،برنامجين أساسيين :يتصدر البرنامج الأول عامل جماعي يتحدد دوره بوجوب الاتعاظ .فهو من هذه الناحية خاضع للعامل الجماعي العلماء الذي يضطلع في البرنامج الثاني بمهمة تبليغ المعرفة المبنية على الحجة و الصادرة عن تأويلهم للمارسة السياسية للملوك .إن مسألة تلقي المعرفة تتسم بالطابع الإلزامي.يعني أنه ليس للملك الحق في رفض النصيحة .فهو ملزم بالإصغاء و التنفيذ.و من ثم، فهو مقيد بعقد إلزامي[34] تكون فيه الرغبة في التنفيذ تابعة و تحصيل حاصل:

العقد الإلزامي=/ وجوب الفعل / ⟸ /الرغبة في الفعل/.

من هذه الزاوية ، فإن العلماء يملكون السلطة في اتخاذ قرار التوجيه السياسي كلما حدث خلل(حدوث الاعوجاج و الخروج عن العدل) في تسيير شؤون الرعية. أما الملوك، فإنهم يشكلون الهيئة التنفيذية التي تطبق ما تقرر.

(33) ص.23.

(34) A.J.Greimas ,J.Curtés ,Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,HU,Paris,1979,189.

"فإن فسح في كلامي و وعاه عني ،فهو حقيق بذلك و ما يراه ،و إن هو ألقاه ، فقد بلغت ما يلزمني و خرجت من لوم يلحقني"[35] .

"فرأيت أن أجود بحياتي ،فأكون قد أتيت فيما بيني و بين الحكماء بعدي عذرا .فحملتها على التغرير أو الظفر بما أريده" [36].

يقدم بيدبا في هذين الملفوظين الحالات الجديدة التي يتوقع أن يفرزها البرنامج الأساسي الخاص بمواجهته للملك.الحالة الأولى تنتج عن الفعل التحويلي الذي يمارسه بيدبا على الملك فيخرجه من وضع يكون فيه في فصلة عن المعرفة إلى وضع يكون فيه في وصلة بها.و إذا فشل في تحويل الملك الذي انتصب معارضا لأي رغبة في إسداء النصيحة ،فإن هذا الفشل يولد حالة جديدة يكون فيها بيدبا قد شرف التزامه المتضمن في العقد الذي يربطه بفئة العلماء :

"و الواجب على العلماء تقويم الملوك بألسنتها ،و تأديبها بحكمتها،و إظهار الحجة البينة اللازمة لهم ،ليرتدعوا عما هم عليه من الاعوجاج و الخروج عن العدل"[37]

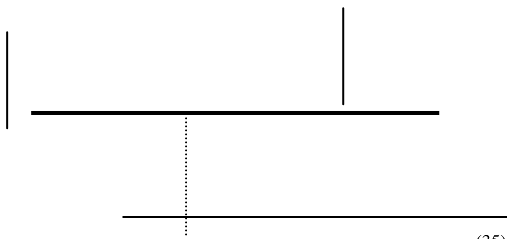
و بالتالي فإنه يكون متحررا من عبء مسؤولية تبليغ الملوك:

"خرجت من لوم يلحقني[38] ".

ينظم بيدبا ،في بداية المواجهة الكلامية ، خطابه بضمير المتكلم و يتوجه به إلى الملك مباشرة :"أيها الملك إنك في منازل آبائك و أجدادك من الجبابرة الذين أسسوا الملك قبلك"[39].

حتى نفهم الآلية التي يشتغل بها الملفوظ ،نقدم الخطاطة الآتية:

سرد وقائع الملوك السابقين بضمير الغيبة /هم/



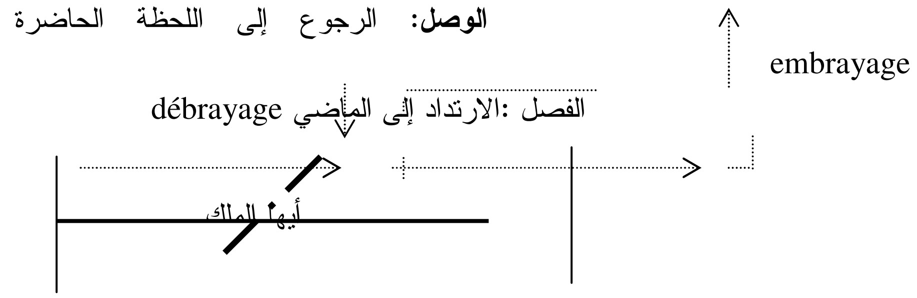
(35) ص.16.

(36) ص.24.

(37) ص.23.

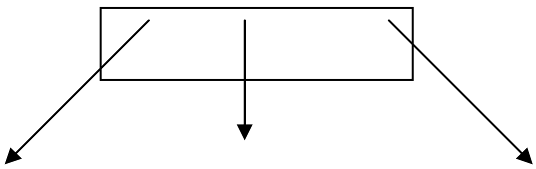
(38) ص.17.

(39) ص.19.



يحدث اللافظ،في هذه الخطاطة، خرقا زمنيا في اللحظة الحاضرة ، يعلق الخطاب ليروي وقائع آباء و أجداد دبشليم. من خلال هذه الإضاءات ، تتحدد أدوارهم العاملية في تشييد الملك و بناء القلاع و الحصون و قيادة الجيوش . و يستند تحقيق هذه الأداءات إلى كفاءة سردية مفترضة . لم يقدم الراوي التفاصيل بخصوص الكيفية التي تم بها تحقيق هذه الأداءات المتنوعة. إن الحديث الموجز عنها هو بمثابة رسائل مشفرة يفترض فكها معرفة التفاصيل الدقيقة حول هذه الوقائع التاريخية .و بالتالي فإن الراوي مقتنع بأن الملك يملك الكفاءة لفك الشفرات.إنه من خلال هذا السرد الموجز يقدم للملك النقاط المعلمية الكبرى الخاصة بالممارسات السياسية للملوك السابقين.إن الراوي لم يسم هؤلاء الملوك ملكا ملكا . يقودنا بناء العامل الجماعي بهذا الشكل إلى فهم طبيعة ممارسته السياسية المتسمة بالتسيير الحسن لشؤون الرعية .تمثل هذه الممارسة على الصعيد الخطابي تشكلا يضم مجموعة من المسارات الصورية يمكن أن نقدمها على النحو الآتي :

الممارسةالسياسية للملوك السابقين
التسيير الحسن لشؤون الرعية



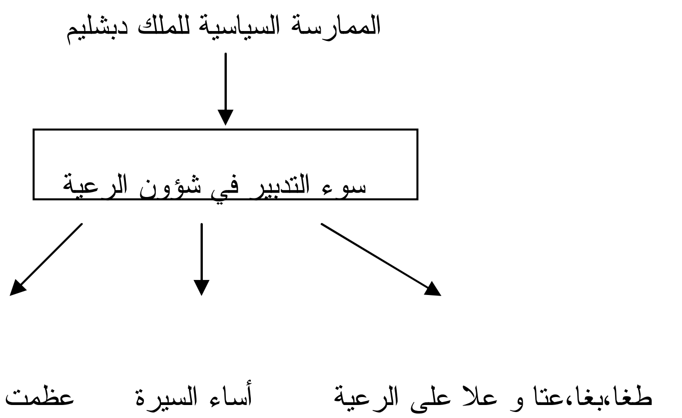
الاستعمال الحسن إلى من خولوه الإرفاق بمن ولوه حسن السيرة فيما تقلدوه (40)

(40) ص.19

إن ذه لمسارات التي تحيل وحدات صورهاالمضمونية على التدبير الحسن و المرونة في تقليد المهام و تكليفها بمن حسنت سيرتهم،تعمل على تحديد الشخصيات التي ضطلعت في برنامجهابمهمةإرساءقنوات لاتصال بالرعيةوتشييدعالم يبعث لىالانشراح:"وعاشواالدهورفي لغبطةوالسرور"[41].

و قد عرض بيدبا بعض معالم هذا العالم المحقق في الماضي و المتسم بالحياة على الملك ليرسم له بذلك نقطة ارتكاز دالة و محملة برسائل تستهدف في المقام الأول عالما آخر أقامه دبشليم على أنقاض عالم جميل سابق.إن عالم دبشليم على النحو الذي يعرضه بيدبا عالم مضطرب و منهار بفعل تمزق الوشائج التي تحكم الراعي بالرعية. و بالتالي فإن هذه الرسائل مسخرة لخلق التناقض بين عالمين :عالم يبعث على الحياة و الانشراح و عالم يبعث على الموت و الانقباض.

إن التشكل الذي يعمل على تجلية المستوى السردي تقدم مساراته صورا ليست منغلقة على نفسها بل إنها تتوسع لتحدث وحداتها تجانسا دلاليا يعمل على توصيف الطابع الوحشي للممارسة السياسية:



و يمكن أن نفهم هذه الصور في علاقتها بالصور السابقة المؤطرة للملوك السابقين بالنظر إلى العلاقة التي تربط الصعيد السردي بالصعيد الخطابي.إن عملية الربط هذه متصلة أشد الاتصال بالمسارات الصورية التي تحيل على وضعيتين سرديتين متمايزتين و متلاحمتين في الوقت نفسه.

(41) ص.19

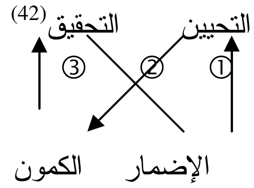
①تتحدد الوضعية السردية الأولى بعامل جماعي، الملوك، الذي تعددت برامجه و تنوعت بتنوع معارفه في التسيير . و قد جاءت هذه المعارف نتيجة لاحتكاك الملوك السابقين بالعلماء الذين يحتلون في هذه البرامج موقع المرسل المحرك الذي يخطط و يقرر كلما لاحظ اعوجاجا أو خروجا عن العدل .و إذا دققنا النظر في هذه المسألة ،فإننا نلاحظ أن هذا العامل يتحدد عبر دورين أساسيين : يتمثل الدور الأول في تحريك و تفعيل كفاءة الملوك .إنه بحكم هامش المناورة الذي يتمتع به يفعلهم بتتصيبيهم فاعلا منفذا في البرنامج السياسي .و يسخر هذا الفاعل فيه كفاءته لتحقيق الأداء السياسي الذي يتمظهر على المستوى الخطابي من خلال:

①الاستعمال الحسن إلى من خولوه

②الإرفاق بمن ولوه

③حسن السيرة فيما تقلدوه

و يقودنا ضبط هذه المسارات إلى افتراض أربع مراحل غطاها الفاعل (الملوك السابقون) البرنامج السياسي الذي اضطلع بمهمة تنفيذه.و يمكن أن تأخذ موقعها في المربع السيميائي على النحو الآتي:



يتحدد الإضمار على مستوى الكفاءة الجهاتية بالرغبة في تسيير شؤون الرعية و وجوب رعايتها بالتدبير الحسن .أما التحيين ، فإنه يتمظهر من خلال الجهات المؤهلة(معرفة الفعل،القدرة على الفعل) للفاعل في ممارسة فعله السياسي.

و يجسد الكمون الحالة الشعورية للفاعل و استعداده النفسي الذي يمكنه من تحقيق القيم و إرساء قنوات التواصل بالرعية .و لئن كانت هذه المراحل الأساسية الضامنة صيغ وجود الفاعل السيميائي ،متخفية في النص و لا تأبى أن تظهر بشكل صريح على المستوى

(42)) J.Courtés , L'énonciation comme acte sémiotique , Nouveaux actes sémiotiques ,Pulim,Université de Limoges, n°58-59,1998,p.24.

السردي ، فإن القارئ من خلال بعض المعطيات النصية المقيدة سلفا يستطيع أن يسلم بوجودها .و تتأكد هذه الفرضية بفعل الإنجازات التي حققها الملوك السابقون على الملك دبشليم.و ما كان لهذه الأداءات أن تتحقق في غياب كفاءة مفترضة .

② أما الوضعية السردية الثانية و التي تختم الرسم السردي ، فإنها تأتي في الامتداد الطبيعي لأداء الملوك ، و تنتصب في النص بالفعل التقويمي للبرنامج السياسي .و يمكن أن نلمس ذلك من خلال ثلاث مستويات :

أ/ في المستوى التيمي يعبر الملوك عن رضاهم و انشراحهم بإنجازاتهم السياسية:"و عاشوا الدهور في الغبطة و السرور "[43].

ب/المستوى الثاني،تضطلع الرعية بدورين عامليين.يتحدد الدور الأول من موقعها كمرسل إليه/ مستفيد من الإنجازات السياسية المحققة.و يتحدد دورها الثاني بالفعل التقويمي الذي تقوم به الرعية من موقع المرسل/المقوم لإنجازات الملوك :"فلم يمنعهم ذلك من اكتساب جميل الذكر ، و لا قطعهم عن اغتنام الشكر"[44].

ج/يعد المستوى الثالث محصلة للمستويين السابقين.إن التقويم الإيجابي المحدد للمسار السياسي للملوك[سواء كان هذا التقويم انعكاسيا أو متعديا] هو بمثابة الحجة القاطعة التي يقدمها بيدبا لدبشليم لحمله على رأب الصدع الذي أفضى إلى إحداث شرخ في المتصل السياسي الضامن لعملية التواصل بين الحاكم و المحكوم .

من هذه المنطلقات ، نزع بيدبا في خطابه الحجاجي إلى مواجهة الملك بالارتكاز على وضعين متمايزتين . يمتد الزمن ،في الوضعية الأولى ، على مدى دهور بأكملها تعاقب عليها ملوك استطاعوا أن يشيدوا عالما متوازنا و متوافقا مع طموحات الرعية .أما الوضع الثاني الذي تتضاءل مدته الزمنية لتغطي برهة من الدهر متسمة بالاضطراب و تمزق القيم ،فإنه ينتصب ليحدث التناقض بين مرحلتين منفصمتين.في هذه اللحظة من السرد، يحدث بيدبا خرقا زمنيا في المتصل السردي لينقل دبشليم من عهد مضى بكل إيجابياته و هو عهد الملوك السابقين ، و ينبري ليوجه خطابه في اللحظة

(43) ص.19
(44) ص.19

الحاضرة (الآن ،الهنا)و في صيغة ضمير المتكلم إلى الأنت .إنها معارضة سياسية متضمنة إدانة مباشرة للملك:

"إنك أيها الملك (...) قد ورثت أرضهم و ديارهم و أموالهم و منازلهم التي كانت عدتهم ،فأقمت فيما خولت

ب من الملك و ورثت من الأموال و الجنود فلم تقم في ذلك بحق ما يجب عليك ، بل طغيت و بغيت و عتوت

و علوت على الرعية ، و أسأت السيرة و عظمت منك البلية"(45) يقوم بيدبا في هذا الملفوظ البرنامج السياسي للملك .و إذا كان هذا التقويم ينهض على القيم السلبية التي أفرزتها ممارسته السياسية ، فإنه لا ينفصل على الإطلاق عن تقويمه الإيجابي للمسار السياسي للملوك السابقين.إن لخطاب بيدبا عينا على الماضي الحافل بالإنجازات و عينا على الحاضر أيضا و لكنه حاضر تتسرب عبره صور الطغيان و العتو و العلو و البلايا . و يقودنا هذا المسار الصوري الخاص بالملك إلى افتراض مجموعة من البرامج السردية حركها الملك في الاتجاه المضاد لرغبات الرعية و طموحاتها المشروعة .إن بيدبا في صناعة خطابه الحجاجي لم يعرض على الملك التفاصيل الدقيقة لممارسته السياسية و لم يعرض عليه أيضا و في الوقت نفسه التفاصيل الدقيقة التي أدت إلى حدوث الأضرار التي لحقت بالرعية ، و لكنه اكتفى فقط بذكر نتيجة الفعل السياسي الذي مارسه الملك على الرعية فخلق بذلك وضعا يتسم عبر المسار الصوري الذي يحيل عليه بالاضطراب و الموت .و هو وضع يدخل في علاقة تضاد بالوضع الذي أفرزته ممارسة الملوك السابقين و المتسم بالاستقرار و الحياة .تأسيسا على هذا يتمفصل الخطاب السردي في نص النصيحة على ثنائية أساسية تخترق النص و تمنحه التجانس الدلالي :

حياة عكس موت

و من الواضح أن بيدبا الذي تنقل إلى القصر بمحض إرادته للدفاع عن الرعية و رغبتها في الوجود و الحياة ، فإنه لم يفعل ذلك بناء على تكليف مباشر صادر منها ، بل من موقع

(45) ص.19.

قناعته بضرورة التغيير الهادف إلى استرجاع الحقوق الجماعية للرعية .و لئن كان هذا العامل الجماعي يفتقد في النص ، و تحديدا في المشروع المتضمن إسداء النصيحة إلى الملك ، إلى الدور الذي يمكن أن يضطلع به للدفاع عن حقوقه و تطلعاته المشروعة ، فإنه في وضعية عاملية أخرى و في عهد سابق ، انبرى لخلع الملك الذي خلفه عليهم الإسكندر:

" ...و لا ترضى الخاصة و العامة أن يملكوا عليهم رجلا ليس هو منهم و لا من أهل بيوتهم .فإنه لا يزال أ يستذلهم و يستقلهم .و اجتمعوا يملكون عليهم رجلا من أولاد ملوكهم ، فملكوا عليهم ملكا يقال له **دبشليم، و خلعوا الرجل الذي كان خلفه عليهم الاسكندر**" (46).

في هذا الملفوظ ، تنصهر الخاصة و العامة في فاعل جماعي واحد يتحدد دوره على مستوى الترسيمة السردية من خلال عملية التحري(تحقيق الأداء) التي يقوم بها ليرد الأمور إلى نصابها و بالتالي إعادة الاستقرار و الكرامة للإنسان .إن رغبة الفاعل في خلع الملك تلقى مصدرها في عزمه على عزله.و يأتي هذا الفعل المحول، على الصعيد المعارفي، في الامتداد الطبيعي للقرار السياسي الذي اتخذ جماعيا(اجتمعوا).و عليه ، فإن تنفيذ هذا القرار و تمليك دبشليم و منحه الثقة جاء نتيجة لإجماع الخاصة و العامة (الفاعل المنفذ).يسكت النص في هذه الوضعية العاملية عن ذكر الإطار التنظيمي لهذا الاجتماع ، و يسكت أيضا عن ذكر الأطراف الفاعلة في صناعة القرار.و إذا عقدنا مقارنة بين / أ / و / ب/ ، فإننا نلاحظ أن القرار الذي اتخذه بيدبا في الوضعية العاملية /ب/ هو محصلة لعمل فردي اقتصر فيه على مشاورة الفئة الخاصة (تلامذنه)و طلب معونتها لمواجهة الملك .إن اتصاله بالفئة الخاصة و محاولة حملها على التنقل معه إلى القصر قد يكون صادرا عن دركه بأن الملك لا يرفض الاجتماع بها و الإصغاء إليها و ذلك لقناعته "بأنه يعرف فضلهم على غيرهم"(47).و يمكن أن نؤول غياب الفئة العامة من هذا برنامج الذي قرر بيدبا تنفيذه على أنه يتوافق مع طبيعة المشروع الذي لا يحتاج إلى قدرة مادية في المواجهة .و بالتالي فإن كفاءة بيدبا تنهض في المقام الأول على المعرفة التي ينبغي أن

(46) ص.11

(47) ص.16

تسخر لإقناع الملك بضرورة سلوك سبيل الأسلاف و تتبع آثار الملوك قبله بإحداث وصلة بالمتصل السياسي:

"و كان الأولى و الأشبه بك أن تسلك سبيل أسلافك ،و تتبع آثار الملوك قبلك ،و تقفو محاسن ما أبقوه لك ، و تقلع عما عاره لازم لك ،و شينه واقع بك ،تحسن النظر برعيتك ،و تسن لهم سنن الخير الذي يبقى بعدك ذكره" [48].

ينزع بيدبا في هذا الملفوظ بخطابه لتوصيف وضع في زمن مضى تتسرب عبره مجموعة من القيم يتوافق فيها الحاكم و المحكوم ، و هذه القيم التي تجسدها المحاسن و آثار الملوك السابقين حاضرة ، إنها إرث و إذا كان الأمر كذلك ، ينبغي أن يرثها الملك كما ورث الأرض و الديار و الأموال و المنازل(انظر ب أعلاه) .بهذا المنطق الحجاجي ، يمارس بيدبا فعله الإقناعي و سلطته المعرفية على الملك لحمله على تغيير سياسته .و تتصدر هذا التحريك الجهة الوجوبية المتضمنة تبليغ أمر بالتنفيذ " و كان الأولى و الأشبه بك أن تسلك سبيل أسلافك ... " .غير أن هذا الأمر قد يقبله الملك أو يرفضه .إن المنطق الذي يشيد عليه بيدبا الخطاب الحجاجي يقودنا إلى اعتبار الرفض مسألة غير واردة لأن الملك يدرك أنه يستمد سلطته من الرعية التي أوصلته إلى الحكم (خولت من الملك) بهدف اقتفاء سياسة الملوك السابقين .و يعني رفض نصيحة بيدبا الصادرة عن إشفاقه عليه ، بكل بساطة ، سحب الرعية الثقة منه لخرقه العقد ، و يلقى ، في هذه الحالة، نفس مصير الملك السابق.

"فلم أتكلم بهذا ابتغاء عرض تجازيني به ، و لا التماس معروف تكافئني فيه،و لكني أتيت ناصحا مشفقا عليك" [49].

يحدد بيدبا ، في هذا الملفوظ، بدقة موضوع القيم الذي يسعى إلى تحقيقه في عملية التحري التي تتموضع على نظير المعرفة .إن الفاعل المنفذ في هذا البرنامج لا يسخر خطابه الإصلاحي في سبيل تحقيق مجموعة من القيم المادية، و بالتالي فإن هذا البرنامج لا يمكن أن يشيد على بنية التبادل التي تقضي بتقديم بيدبا خدمة للملك للحصول على

---

[48] ص.20.

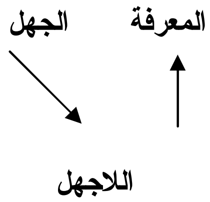
[49] ص.20.

مكافأة .تحتكم هذه البنية إلى النظام الخلاقي الذي يقتضيه العقد المقترح على بيـدبا فـي بداية اللقاء :

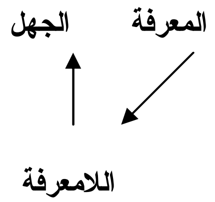
"قال الملك يا بيدبا تكلم كيف شئت :فإني مضغ إليك (...) و أجازيك على ذلك بما أنـت أهل له" (50).

إن المكافأة هنا هي شكل من أشكال الإغراءات المادية التي لجأ إليها الملك لشـل قدرتـه على القول في شؤون الملك.

و يعني رفض بيدبا هذا العرض خروجه من نظام و الدخول في نظام خلاقي آخر يهدف، من جهة ، إلى تقديم النصيحة للملك مقابل الحصول على تنازلات تكفل الحقوق الجماعية للرعية و يهدف من جهة ثانية،على مستوى البنية العميقة للنص، إلى نفي الجهل و تثبيت المعرفة التي تنهض عليها الممارسة السياسية ["فإن الجاهل المغتر من استعمل في أمـور البطر و الأمنية،و الحازم اللبيب من ساس الملك بالمداراة و الرفق" (51)]



و يتعزز هذا التأويل ،على الصعيد العميق، بتقويم الملك السلبي لنصيحة بيدبا ، و بالتالي رفض المعرفة ،بوصفها جهة يحتكم إليها الفعل السياسي،كبديل للجهل:



(50) ص.17
(51) ص.20

و نلقى تجليات هذا المسار الدلالي في رد فعل الملك الحاد و المتوافق مع درجة التـوتر العنيفة التي أحدثتها النصيحة:

"أوغر صدر الملك

فأغلظ له في الجواب"[52]

تتحدد صورة /أوغر/ [53]في حرارة الغيظ الذي يعتبر من الحالات القصوى للغضـب.إن الملك لم يتوقع أبدا أن نصيحة بيدبا ستكون بمثابة صدمة عنيفة باغتته و خيبت آمالـه و حرمته من امتياز(مدح بيدبا للملك)يعزز نفوذه السياسي.و هذا يقودنا إلى القول إن الملـك حرض الفيلسوف على الكلام لأنه كان مقتنعا في اللحظة الأولى التـي جمعتـه بـه أن النصيحة لن تتجاوز حدود اللياقة و لن تخترق الممنوع (الحديث عن أمور الملك).إن هذه الإسقاطات على الآخر تنهض على عقد تخيل الملك أنه سيسيج نصيحة بيدبا فـي إطـار الكلام المباح الذي تحكمه مجموعة من القيم الخاضعة للنظام الخلاقي للقصر.و بقدر مـا ارتقى الملك إلى درجة اليقين من الحصول على الامتياز بقدر ما كانت الخيبة موجعة و السقوط عنيفا و العقوبة التي سلطها على بيدبا قاسية:

"فلما فرغ بيدبا من مقالته ،و قضى مناصحته ،أوغر صدر الملك فأغلظ له في الجـواب استصغارا لأمره ،و قال :لقد تكلمت بكلام ما كنت أظن أن أحدا من أهل مملكتي يستقبلني بمثله،و لا يقدم على ما أقدمت عليه ،فكيف أنت مع صغر شأنك و ضعف منتك و عجـز قونك؟و لقد أكثرت إعجابي من إقدامك علي،و تسلطك بلسانك فيما جاوزت فيه حـدك .و ما أجد شيئا في تأديب غيرك أبلغ من التنكيل بك"[54].

و تندرج هذه العقوبة في إطار برنامج الانتقام الذي يشتغل في اتجاهين :أولا التنكيل بيدبا ؛يهدف هذا الفعل إلى تحقيق نتيجتين :

أ–تسليط العقوبة عليه بما يردعه

ب–ترويع غيره من إتيان مثل صنيعه

---

(52) ص.20.

(53) إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار ، المعجم الوسيط،دار الدعوة ،استانبول،تركية،1989،مادة /وغر/.

(54) ص.20.

ثانيا:تطويق دائرة احتجاج ممكن الحدوث بطلب تلاميذه و من كان يجتمع إليه

"أنفذ في طلب تلاميذه و من كان يجتمع إليه فهربوا في البلاد و اعتصموا بجزائر البحار "[55].إن تنفيذ هذا البرنامج المضاعف هو في الواقع مسخر للتعويض و سد افتقار أحدثه الهزة الكلامية العنيفة في نظام الملك الذي يحركه الملك في تعامله مع الرعية .و إذا كانت هذه الهزة موجعة للملك،فإنه لن يرتاح و لن يعيد توازنه النفسي إلا بتسليط عقوبة قاسية محدثة لألم ينبغي أن يشعر به بيدبا.و لئن كانت هذه العقوبة ، من منظور الملك ، غير كافية و غير متوافقة مع الجرح العميق الذي خلفته النصيحة ،فإن الملك ارتقى بها إلى إصدار الحكم بالإعدام على بيدبا :

" ثم أمر به أن يقتل و يصلب" [56].

و لكنه سرعان ما تراجع عن الأمر بتنفيذ القرار ، و اتخذ قرارا آخر يتضمن تخفيفا في العقوبة :

"فلما مضوا به فيما أمر ،فكر فيما أمر به فأحجم عنه ،ثم أمر بحبسه و تقييده" [57].

يمكن أن نؤول التراجع على أنه يشكل لحظة حاسمة في مسار الملك الذي يتطور بشكل إيجابي و يرتقي من الارتجال في الحكم الصادر عن توتر انفعالي إلى التفكير الجدي(فكر فيما أمر به) الذي يرتهن إلى استشارة العقل.إن هذا الارتقاء هو في الواقع محصلة من القيود التي ألزم بها نفسه في اللحظة التي جمعته بالفيلسوف و التزم فيها احترام حريته في التعبير.و تعد هذه القيود ،كما لاحظنا ذلك في بداية التحليل،نتيجة للتنازلات التي استدرجه إليها بيدبا.في هذه اللحظة السردية التي احتكم فيها الملك في سلوكه إلى عقله على حساب أهوائه و نزواته،بدأت تتطور الأمور بسرعة بفعل ظهور مرسل(الفلك) من طبيعة سماوية حرك الملك لينتصب فاعلا مفترضا في برنامج التحري عن حقيقة أسرار تفلك الفلك و حركات الكواكب:

"حتى إذا كان ليلة من الليالي سهد الملك سهدا شديدا ،فطال سهده ، و مد إلى الفلك بصره،و تفكر في تفلك الفلك و حركات الكواكب"[58].

(55) ص.20.
(56) ص.20.
(57) ص.20.
(58) ص.20.

و يتحدد ارتقاء الملك ، على المستوى الخطابي ، من وضعية مضطربة إلى وضعية قارة و من حالة متوترة متسمة بالميل إلى الاعتداء إلى حالة هادئة مسومة بالتفكير في العـــالم السفلي و في العالم العلوي، عبر مجموعة من الصور تتضامن وحداتها المضمونية لتحيل على برنامج تكون فيه السلطة للفكر :

❶"و تفكر في تفلك الفلك

❷فأغرق الفكر فيه

❸فسلك فيه إلى استنباط شيء عرض له من أمور الفلك ،

❹و المسألة عنه " [59]

تملك دبشليم في بداية هذا البرنامج رغبة حادة في معرفة ما يجري في عالم الفلك .و قــد انتصبت هذه الرغبة في اللحظة التي مد بصره إليه .و أثارت هذه الرؤية الصاعدة فـــي اتجاه عمودي من الأسفل إلى الأعلى و المتقاطعة مع مجال سماوي يغطيه البصر ، سؤالا يتحرى الفاعل فيه جوابا .إن عملية التحري تعلقت لأن الفاعــل لا يملـــك القــدرة و لا المعرفة على تبين الشيء.و من الواضح أن افتقاده إلى المعرفة في هذا البرنامج الأساسي و رغبته في الدخول في وصلة بموضوع القيمة (درك الشيء في حقيقته) يطرح إشكالا لا يمكن أن يصوغ له جوابا إلا إذا قدم تنازلا نعتبره أساسيا لأنه سيقلب موازين القــوى بخصوص الوضع العاملي الجديد الذي سيضطلع به بيدبا في البرنامج الملحق و المسخر لتحريك كفاءة الملك في اتجاه يمكنه من تبين معالم الشيء الذي عجز عن إعطائه معنى و تحقيق أدائه المعرفي:

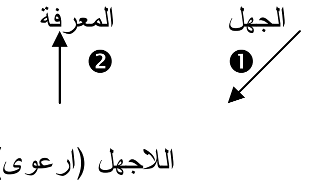
"فذكر عند ذلك بيدبا،و تفكر فيما كلمه به ،فارعوى لذلك .و قال في نفسه : لقد أسأت فيما صنعت بهذا الفيلسوف، و ضيعت واحب حقه،و حملني على ذلك سرعة الغضب(...) .و إني أتى إلي رجل نصح لي ،و لم يكن مبلغا ،فعاملته بضد ما يستحق .و ما كـــان هــذا جزاءه مني ،بل كان الواجب أن أسمع كلامه ،و أنقاد لما يشير به.ثم أنفذ في ساعته مـــن يأتيه به "[60].

---

[59] ص.20.

[60] ص.21/20.

نلاحظ في هذا الملفوظ أن رغبة الملك في معرفة استدارة مدار النجوم انزاحت عن مسارها تماما لتحرك الملك للتفكير،على نفس مستوى البعد المعارفي، في بيدبا بوصفه رمزا علميا يملك المعرفة في تأويل و من ثم ضرورة إعادة تأويل نصيحته.إن التطور الإيجابي في كفاءة الملك هو محصلة لرؤيته الجديدة إلى الكون و إلى الحياة قوضت نظاما في التسيير يحتكم إلى العاطفة في خضم تفاعلاتها و نزواتها المدمرة ، و القمع و البطش و الرعب .فقامت على أنقاضه قيم جديدة انتصبت لتحدث قطيعة جذرية مع ما مضى بنفي الجهل(❶)و تثبيت المعرفة (❷)"[و تفكر فيما كلمه به ،فارعوى لذلك" [61]] على نحو ما يظهر ذلك واضحا في الترسيمة الآتية :



من منطلقات هذه الوضعية النهائية التي آل إليها النص ، يثمن دبشليم المشروع الإصلاحي لبيدبا بانخراطه في قيمه الأساسية التي تكفل الحقوق الجماعية ، و إعادة تسيير الفعل السياسي في ضوئها بخلق انسجام بينه و بين الرعية. و نلقى تجليات حسن نية الملك في تشييد عهد جديد في استوزاره بيدبا الذي جلس بمجلس العدل والإنصاف ،يأخذ للدني من الشريف ، ويساوي بين القوي و الضعيف ،و رد المظالم ،و وضع سنن العدل"[62] .

البيبليوغرافيا

–بيدبا ، كليلة و دمنة ، ترجمة عبد الله بن المقفع ،الطبعة الرابعة ،مؤسسة المعارف ، بيروت ، 1983

–محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي /نظرية قريماس(Greimas) ، الدار العربية للكتاب،تونس ،1993 .

(61) ص.20.
(62) ص.23.

-A.J.Greimas ,J.Curtés ,Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,HU,Paris,1979,189.

-J.Courtés , L'énonciation comme acte sémiotique , Nouveaux actes sémiotiques ,Pulim,Université de Limoges, n°58-59,1998,p.24.

– إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجـــار ، المعجـــم الوسيط، دار الدعوة، استانبول،تركية،1989

التحليل السيميائي للخطاب السردي

في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني

د/ دفـــه بلقــاســم

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر بسكرة

مقدمة:

يعد النص السردي من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال علم السيميائيات "Sémiologie"(1). ويحاول علم السرد "narratologie" من حيث هو فرع من علم النص "textologie" إلى ضبط منهجه وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل(2).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد -فيما أرى- هو مفهوم "ميك بال" Miek Bal حيث اعتبر علم السرد علم السردية "narrativité"، أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية(3). وذهب "ميك بال" إلى أن النص السردي يمكن أن يلاحظ من خلاله ثلاثة أنواع.

1-النص السردي "Texte narratif".

2-الحكاية "Récit".

3-القصة "Histoire".

والسردية بعدها نصا بحسب مفهوم "ميك بال" هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفكك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والقصة والحكاية(4).

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى الاستعاضة عن فكرة "الوظيفة" " la fonction" بالملفوظ السردي والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحيانا بالجدول الإدراجي، وتتصل أحيانا أخرى بالجدول التعاقبي "Diachronique"، فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقتها المختلفة[5].

وكان من نتائج السيميائيات بحسب الوجهة التعاقبية أن جنحت إلى تحليل القصة، واعتبرتها بنية سردية، أي شبكة من العلاقات الكبرى، وهي التي تشكل البنية السطحية " Structure de superficielle " للنص.

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية والعميقة للمسار السردي.

إن النماذج التي سنتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، أي: تستفز المتلقي، ومن ثمة فهي ذات طبيعة أدبية.

وسأدرس رواية "الربيع العاصف" معتمدا على ما قدمته علوم اللسان كعلم السيمائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي "La phonétique articulaire" لأندري مارتني " André martiet".

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان نوعه أو جنسه على أنه نص يقبل التشكيل في تمفصلين كبيرين، أصطلح على الأول بالتمفصل الأول "Première articulation"، واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني" Deuxième articulation"[6].

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات الدالة "monômes"، وهي وحدات صوتية تقبل التجزأ إلى أقل منها. ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة، وائتلافها يعطي التمفصل الثاني "Double articulation".

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الأدبي،

وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية، أي: العلامات الدالة التي استمدت في بناء النظام السردي وكانت مشحونة بشحنات دلالية.

وفي هذا السياق نشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي الإبداعي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الابتكار، وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي.

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات والرموز في هذا النص السردي بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمثابة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية "Unités Sémiotiques" نجسدها في الوحدات الآتية:

1-التمفصل الأول : الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة.

2-التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الفتن والصراع.

3-التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على الشرف والبراءة.

4-التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة.

نتبين من خلال هذه الوحدات أن النظام السردي في قصة "الربيع العاصف" هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، إذ تتحرك الشخصيات معبرة عن معان وأفكار وأيديولوجيات، حرص السارد على الكشف عنها وإبرازها، واستطاع رصدها وتفسيرها، وهي تعكس سلوكات اجتماعية متناقضة؛ تمثل القرية والمدينة، بل التأخر والمدنية، أو الجمود والروح الجديدة.

ومادامت القصة تحيل إلى وقائع لها حضورها في المجتمع المصري الحديث نحاول في دراستها أن نفيد في هذا الجانب من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكبسون "R.Jakobson"، إذ هي طرح لساني يعتمد على وظائف ست، أهمها: الرسالة التي يشترط فيها أن تكون مسندة إلى سياق "Contexte"، وسنن "Code"، وواصلة "Contact". والمهم هنا الوظيفة المرجعية " La fonction référentielle" والسياق[7].

الوظيفة المرجعية "La fonction référentielle" لرواية "الربيع العاصف":

أبرز السارد الأمكنة التي نسجت فيها وقائع القصة وأحداثها، فهي تنطلق من مدينة القاهرة، ومن حي "السيدة زينب" (مقر الشخصية المحورية منال عبد المجيد) مررروا بقرية "سنباط" و"كفر حسين"، ووصولا إلى قرية "شرشابة".

وقرية "شرشابة" هي مركز الحدث، "وهي لا تبعد عن طنطا... أكثر من عشرين كيلو مترا"[8]. وقد تم تعيين الحكيمة منال في "مستشفى الوحدة المجمعة لهذه القرية التي تدلف إليها لأول مرة في حياتها، لتقوم بعملها كحكيمة في هذه المؤسسة الجديدة"[9].

وقد اختار السارد قرية "شرشابة"، ويحمل المقطع الأول منها دلالة "شر". وقد اجتمعت فيها فعلا كل المتناقضات من شر وخير، وحب وكره... فأضحت مقرا للصراعات، فعصفت بها الفتن من كل جانب، فأضحت خرابا، وحتى يد القدر انتقمت من أهالي القرية، فأصابت الآفات شجيرات القطن الخضراء فجأة، ولم تجد معها مقاومة.

أما الزمن فهو تصوير لفترة من حياة قرية "شرشابة"، وقد أحسن السارد اختياره، "وهو حين تمد المدينة يدها إلى القرية، ممثلة في الوحدة المجمعة، وهي فترة مليئة بالصراع بين قديم ألفته القرية فاكتسب صفة القانون الثابت الواجب، وبين جديد مسلح بعوامل البقاء، فتحرر من كل ماهو رديء وجامد من الموروثات"[10].

ولعل اعتماد النظرية السيميائية الوظيفية المرجعية والانتباهية، والانعكاسية التي حددها جاكبسون Jakobson [11]، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت عن سارد يحسن توظيف التقنيات السردية؛ فهو يتحرك بالمسرود ضمن نهج واقعي؛ لا شأن فيه لمنطق المفاجأة أو المصادفة في النظام السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يرتكز بناء الحبكة السردية في رواية "الربيع العاصف" على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق العلاقات بين الشخصيات، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئا فشيئا حتى يبلغ بها السارد درجة عالية من التوتر والصراع، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف

سابق لبلورته، والسير به قدما في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بناء موقف سردي آخر، له علاقة رصينة بالموقف العام للوقائع المسرودة.

والقصة في عمومها تنبني على شخصية محورية، وهي شخصية: الحكيمة منال عبد المجيد، إذ تم تعيينها في قرية "شرشابة" – "وهي قرية مصرية في محافظة الغربية"–(12) بعد أن "خرجت حكيمة في مدرسة الحكيمات بالقصر العيني "(13) بالقاهرة، وعملت بالوحدة المجمعة لهذه القرية فترة من الزمن، وافتتن بجمالها بعض أعيان القرية، وود كل منهم أن يضفر بها زوجة، لكنها امتنعت. وحولت بعد أن هدأت العاصفة التي هزت القرية "إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة"(14).

وكان بحق أن تعد شخصية منال الشخصية المحورية في النظام السردي، أما باقي الشخصيات التي وردت في القصة، نحو : الباشكاتب عبد المعطي، والمعلم حامد المليجي، والحاج علي شيخ البلد، والطبيب رمزي إبراهيم ... فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في خدمة الشخصية المحورية "منال"، ومن نمو الأحداث وتطويرها وإبرازها حتى أصبحت القصة مترابطة ترابطا محكما.

فالسارد قد اختار طبيبا وحكيمة في الوحدة المجمعة، وبعض أعيان القرية، ليصور لنا من خلالهم هذا الصراع المشحون بالغضب والدمار؛ فالباشكاتب عبد المعطي والمعلم حامد والحاج علي، في جانب من الصراع، والدكتور رمزي والحكيمة منال في الجانب الآخر(15).

واستهلت القصة بالتحاق الحكيمة "منال" بمستشفى الوحدة المجمعة بقرية "شرشابة" وطوال الطريق كانت "تجفف دمعة تنزلق فوق خدها لتستقبل أخرى، كانت تحس أن قلبها وروحها وعينيها كلها تبكي"(16). إنها تركت مدينتها الفاتنة القاهرة، "حيث الحياة المضيئة والأهل والأصدقاء والذكريات"(17). وجاءت لتعمل في هذه القرية، "حيث الفلاحون والبعوض والتراب والأمراض المتوطنة"(18).

وهكذا يبدو مسار الحبكة للبنية السردية، من حيث الترتيب الزمني يتدرج من وصول "منال" إلى قرية "شرشابة"، وشروعها في العمل كممرضة في المستشفى، ومحاولة بعض أعيان القرية امتلاك قلبها بقصد الزواج، وصراعهم من أجلها.

كما كانت الأحداث الفرعية نفسها تتدرج منطقيا مع مرور الزمن إلى أن كثرت الإشاعات حول الحكيمة "منال" وحول الطبيب من جهة، والأعيان المنحرفين من جهة أخرى. فكان أن حولت إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة، وينقل الطبيب رمزي إلى مستشفى العياط قرب الجيزة، قريبا منها.

وجاء سير الأحداث في هذه الرواية وفق منطق محكم؛ ليس لمجرد السرد بل كانت الأحداث تتسلسل في حلقات تتميز بالحبكة، إذ تدور حول: الحب، الكره، الحقد، الكيد، الغيرة، الإغراء، المتعة، الظلم، الغش، التنافس، الانتقام، الصراع، البراءة.

تمفصلات بنية الرواية:

في رواية "الربيع العاصف" علامات دالة بسياقاتها وأحوالها على أفكار السارد. فالوحدات السيميائية "Unités sémiotiques" هي علامات يتضمنها الخطاب السردي. وقد ظهرت لي من خلال بنيتها ونظامها السردي تتمفصل في خمس تمفصلات، لكل تمفصل وحداته السيميائية، التي هي نوايات تنطلق منها عمليات التوصيل. وقد وزعت بحسب التمفصلات على أربعة مباحث، هي:

التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على الحزن والمعاناة.

لقد كشف السارد عن معاناة شخصيات الرواية بدءا من الشخصية المحورية "منال"، وهي تذهب لأول مرة إلى الريف المصري، وإلى قرية "شرشابة"، وقد "أرسلت ... نظراتها الدامعة"[(19)]. فالنظرة الدامعة دلالة على الحزن والألم والمعاناة

فالسارد تناول الجانب النفسي للشخصيات. وقد كشفت عنه الكلمات التي اتسمت بنسبة شيوع عالية، عكست مشاعر الحزن والقلق والخوف والمعاناة لدى الشخصيات الرئيسة، كشخصية الحكيمة "منال"، والباشكاتب "عبد المعطي"، والمعلم "حامد المليجي"، وشيخ البلد "الحاج علي". ولو أن السارد ركز أكثر على شخصية "منال"، و"عبد المعطي"؛ فكان نصيبهما أوفر من حيث الغوص في أعماق نفسيتهما.

وقد شهدت على ذلك جوارح أولئك، وأولها "العين" التي وردت في مواضع عدة من النص، ولم تكن للرؤية بقدر ما كانت أداة للبكاء والمعاناة، كما نرى في مثل هذه

السياقات: "وأجهشت بالبكاء وأغرقت صدر أمها بدموع كثيرة غزيرة"[20]. و"ترقرقت الدموع من أهدابها الطويلة، وغامت عيناها"[21]. و"رفعت منال عينيها المحتقنتين قليلا"[22]. و"تمتم عبد المعطي وعيناه مخضلتان بالدموع"[23].

أما كلمة "قلب" فوردت –هي الأخرى– في مواضع عدة، وصورت معاناة شخصيات الرواية في مثل السياقات الآتية: "الغربة ملأت قلبي بالخوف والقلق"[24]. و"قلوب تخفق بالخوف والغضب والوعيد"[25]، و"تغيرت القلوب"[26].

وجاءت كلمة "صدر" وقد ارتبطت بالهموم والمتاعب والمعاناة نحو: "كم كان خطابك كنزا ثمينا بالنسبة لي فأضمه إلى صدري في حنان"[27].

واستخدمت كلمة "وجه" موصوفة مشارا بها إلى الحزن والكآبة في مثل: "وازداد وجه عبد المعطي شحوبا، وارتسمت على محياه سيما الألم والمرارة"[28].

كما استخدم السارد كلمات أخرى تحمل –أيضا– دلالة المعاناة، نحو: التنهد، الألم، الشحوب، الأسى، المرارة، الحزن، الكآبة، وذلك في مثل السياقات الآتية: "وتنهدت منال في آلم"[29] . و"القرية القاسية التي تلف حياتها الجديدة بالشحوب والأسى"[30]. "وتنهدت منال في مرارة"[31]. و"اجتاحتها ... موجة داهمة من الحزن العميق"[32]. و"يرقد شاحبا كئيبا، هيكلا فارغا من الأمل والحياة"[33].

من خلال هذه العلامات السيميائية يتراءى لي الطابع المأساوي الغالب على سير أحداث الراوية.

التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الفتن والصراع.

تنمو الأحداث وتتطور، وتتجدد المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، وتصطدم المصالح، ويتعمق الحوار، فتتنوع الأدوات السيميائية الشاحنة للسرد، وتتعدد عمليات التوصيل، فيثرى حقل العلامات الدالة على الفتن والصراع، وأبرزها: الدماء، الكارثة، الهزيمة، خراب، ثعابين، شياطين، العواصف، الحرب، قنبلة، النار، ... وذلك في السياقات الآتية:

-"سالت الدماء"[34]، "والدماء توشك أن تجري أنهارا في حارات القريــة"[35]، و"جــاءت الكارثة"[36]، و"فيها ثعابين وشياطين"[37]، و"الجو ينذر بالعواصــف"[38]، و"الحــرب ... أصبحت معركة عقول"[39]، و"قنبلة ذرية تنسف آلاف الرجال"[40]، "والنــار تتقــد تحــت التراب"[41]. و"تصارع الرجال من أجــل امــرأة متبرجــة وطــوتهم رغبــات الجســد الساذجة"[42].

وهذه العلامات في سياقاتها المختلفة توحي بالكيد والفتن والصراع.

والذي يتأمل هذه العلامات الدالة من خلال بنيتها القصصــية يــدرك أن الســارد يحرك الشخصيات في القصة، ويدفعهم إلى القيام بأفعال معينة دون غيرها. ولنحتكم إلــى شخوص القصة:

-الباشكاتب عبد المعطي: تتغلب عليه النزعة الشريرة والرغبة في الإيذاء. إنه حقا يدافع عن الحقوق المسلوبة لإنقاذ القرية من المجاعة، ولكنه أيضا "إذا ضايقه أحد أو عرقل له أمرا ... لا يعدم ... حيلة كي يوقع أحدهم في ورطة"[43]، وهو "دؤوب حقــود شــرس بطبعه"[44].

-المعلم حامد المليجي: "تاجر سموم"[45]، وهو "الوحش الناعم الذي يخفي مخالبه وأنيابــه وراء مظهره الضاحك دائما"[46]، وهو كذلك "وغد كبير ... كالذئب الذي خطــف دجــاج القرية تحت جنح الظلام"[47].

-الحاج علي شيخ البلد: "قاطع طريق ... متعجرف ... يسرق أموال الجمعية التعاونيــة، ويثير القلق والاضطراب برغم أنه شيخ البلد، والناس لا تخفى عليهم تصرفاته"[48].

-الطبيب رمزي إبراهيم: "هذا النفعي الذي لا يفكر إلا في المال والعربات الأنيقة، وتكوين ثروة بأسرع ما يمكن ... ثم يحاول أن يسرق شرف فتاة مسكينة مثل منال"[49].

-الحكيمة منال عبد المجيد: يصورها لنا السارد "جميلة فاتنة ... بيضاء البشرة ... "[50]. وهو لا يصورها إلا عابثة لاهية، لا تفيق من عبثها إلا حين تنطلق الشائعات من حولها.

ولفظة "فاتنة" هنا –فيما نقدر– هي مركز الثقل الدلالي، ونواة النسيج السردي السيميائي؛ إذ حضورها في المحور الإدراجي يجعلها من الوحدات السيميائية المختارة، فدلالتها متصلة بالفتنة ... والفتنة أشد من القتل.

وقد افتتن بالحكيمة "منال" بعض رجالات القرية من أمثال: الباشكاتب عبد المعطي، والمعلم حامد المليجي، والحاج علي شيخ البلد.

وتشرب العلامات الأخرى نحو: ذئب، وحش، عواصف، أعاصير، ثورة، حقد، خوف، نار ... من معاني النواة السيميائية فاتنة، والتي منها الفتنة، فتسهم في إثراء الدلالة وتعميق الروائية، وتنويع أدوات السرد.

أما لفظة "النار" فاستخدمت لتدل على إشعال نار الفتنة في القرية، وقد جاء على لسان الباشكاتب عبد المعطي، وقد سألته منال عمن أشعلها، فقال : "أشعلت النار، وذهبت بهم إلى السجن ... وأقمت الدنيا وأقعدتها"(51).

ولفظة "الذئب" هي الأخرى قد احتلت موقعا حيويا، وتكررت في مواضع عدة، منها: "الذئاب ... الذئاب هذه الفراخ الصغيرة الرقيقة كيف تأمن على نفسها منهم ؟"(52)، و"هذه القرية مليئة بالذئاب"(53).

تنزل العلامة "الذئب" –في هذا الخطاب السردي– منزل السداد، حيث وظفت بأحكام ودقة من لدن السارد، ومن حيث هي وحدة سيميائية ترمز إلى المكر، والخبث والكيد، والخيانة، ومخالفة العهد، والافتراس،... وكلها صفات ذميمة تمثل الدلالات التي ارتوت وتغذت منها كلمة "الذئب".

وقد انتقلت هذه الفظة إلى الإنسان من هذا الحيوان المفترس، لذا قيل: الإنسان ذئب لأخيه. ولنتساءل: هل كان بعض رجال قرية "شرشابة" ذئابا؟ ذلك ما أخبر به السارد في أكثر من موقف.

ويقابل هذه اللفظة لفظة "وحش"، فهي تومئ بالوحشية والافتراس. ووردت في سياقات مختلفة، منها: "وصورة المعلم حامد "الوحش" الناعم الملمس الذي يخفي مخالبه وأنيابه... "(54).

وتتطور الأحداث وتنمو، وتتشكل حتى يصل الخطاب السردي إلى حالة تتعقد فيها المواقف، وتتشابك فيها ملابسات الحبكة، فتغدو رمزا يعبر عن رمز، وإشارة تحيل إلى إشارة، فيصطدم المتلقي بلفظة "العاصفة" في قول السارد: "لم يكد يمر وقت قصير، حتى اشتعلت العواصف في القرية، وجاءت الكوارث يأخذ بعضها برقاب بعض ... "[55]، وقوله: "الجو ينذر بالعواصف"[56]. وجاءت لفظة "الأعاصير" هي الأخرى لتدل على عمق الكارثة في: "وسط هذه الأعاصير المزعجة"[57].

ولفظة "العواصف" أو "الأعاصير" من حيث هي وحدة سيميائية نواة في الفعل السردي جاءت متصلة بالكوارث والاشتعال وإتلاف شجيرات القطن والبكاء والعويل في البنية السطحية " structure de superficielle "، ودالة على الرعب والإجرام والقتل في البنية العميقة "structure profonde ".

وتتفاعل العلامات الأخرى المدرجة ضمن الوحدات السيميائية الدالة على الفتن والصراع، نحو: النيران، البؤس، الصراخ، الدخان،... وذلك في السياقات الآتية:
-"وألسنة النيران تضيء المكان [58] ". و"ينطلق البؤس والشقاء [59]". و"صراخ النسوة يملأ الأفق ويزاحم الدخان الأسود"[60] .
وكل هذه العلامات تدل على شدة العاصفة التي أثارتها الفتن والصراع، وهي تسهم بدورها في تحريك انفعالات المتلقي، وفي تشويقه إلى متابعة السرد القصصي.

التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على الشرف والبراءة.

لقد اتهم بعض أهل قرية "شرشابة" الحكيمة "منال" في شرفها وفساد أخلاقها، حتى باتت "لا تسمع إلا الكلمات الوقحة التي أشاعوها عنها"[61].

وكانت كلما راودها أحدهم إلا وتذكرت كلمات أبيها، وهي صغيرة: "يا منال ... احذري الرجال... لا تفرطي في شرفك قيد شعرة... سوف أنزعج في قبري... نحن فقرا ء... رأس مالنا الشرف، والشرف هو ستر الله"[62].

فالتفات السارد إلى الماضي من جديد والرجوع إليه يعد خاصية فنية رائعة في الطرح السيميائي، إذ يوصف ذلك بالارتداد في الفعل السردي، وهو العودة إلى فكرة ذكرت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لغاية فنية، منها حب المزج بين الزمن الحاضر

والماضي، وإدماج أحدهما في الآخر بطريقة تتوخى الحيوية والحركية المتجددة في المنظومة السردية[63].

ولما بلغت الشائعات مداها إلى سمع "منال"، اندفعت تقول: "هذا الرجل الذي تطلقون عليه قاموسا من الصفات... الوحش ... الذئب... الثعبان... أنا لا أخافه... وعندما يفكر أن ينظر إلي نظرة غير مهذبة فسوف أقتلع عينه... يجب أن يعلم أهل "شرشابة" ما أقول...أنا لست هينة سهلة المنال، ولكني فتاة مثقفة ... ذات كبرياء... لن أطأطئ رأسي لأحد... "[64].

فالسارد ينفي أن تكون "منال" سهلة المنال على غير دلالة اسمها الذي اختاره. والواقع أن إدراك المتضادات يشكل الأساس لما يسميه قريماس "greimas" بـ:"بالبنى الأولية للتدليل أو الترميز" التي ترتكز عليها نظرياته في علم الدلالة[65].

وهكذا نجد هذه الشخصية المتحولة تثور مدافعة عن شرفها، فهي قوية ثائرة ، لا تلبث على شيء حتى تعدل عنه إلى سواه؛ فتهشم قواعد الصمت والتقاليد والعرف. ومن حيث هي وحدة سيميائية في النظام السردي نجدها تتحرك لتخترق النصوص السردية، وقد برزت على سطح الخطاب، وكشفت عن معاني: الجرأة، والصراحة، والحق، والتبرئة...

وقد برأ الباشكاتب عبد المعطي "منال" مما نسب إليها أهل القرية من أمثال حامد المليجي، والشيخ المداح (خطيب المسجد الكبير)، حيث يقول: لقد "ألصقوا بها كل إثم ونسبوا إليها كل كارثة ...حتى الدودة التي أصابت القطن ...كانت بسببها ...لقد غضب الله عليهم بسببها ...فعاقبهم هذا العقاب الأليم"[66]. ثم أستأنف ليقول: "ليست منال هي السبب ...إنهما [المعلم حامد، والحاج علي] يتناحران من أجل الفوز بها، وهي ترفض هذا وذاك"[67].

وتفرج الأزمة وتحل العقدة من خلال حلقات السرد المثيرة بعد أن يبلغ الحدث غايته من التوتر، فتنتقل "منال" من قرية "شرشابة" التي جاءتها وهي كارهة إلى مستشفى أم المصريين بالجيزة، حيث تصبح قريبة من أمها وإخوتها بالقاهرة.

التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة.

هدأت العاصفة التي اجتاحت قرية "شرشابة". وبتعبير آخر توقفت الفتن والصراعات، فعاد الأمن والسلام إلى أرجاء القرية، وذلك بعد أن أفرج على المعلم "حامد المليجي"، بضمان مالي، وأطلق سراح "الحاج علي" بعد إيقافه عن العمل بمشيخة البلد، وحول الطبيب "رمزي"، والحكيمة "منال" من الوحدة المجمعة.

وقدم السارد هذه الأحداث في مشهدين:

يبدأ الأول حين سماع نبأ الإفراج على المعلم "حامد"، وخروج الحاج "علي" من السجن، وتحويل الحكيمة والطبيب.

ويبدأ الثاني حين اتفاق الطبيب "رمزي"، والحكيمة "منال" على الزواج، واستعدادهما للرحيل. وينتهي حين تحركت العربة التي تنقلهما، ووقوف العشرات من رجال القرية لتوديعهما.

والزمن الحاضر للسرد –هنا– هو زمن الصباح المقترح لرحيل الباشكاتب "عبد المعطي" عن الحياة، ورحيل الحكيمة "منال"ن والطبيب "رمزي" عن قرية "شرشابة"، إلى حيث تم تحويلهما.

ولم يأت اختيار زمن "الصباح" موعدا للرحيل من قبيل الصدفة، بل جيء به إشارة " Signe" إلى بداية عهد جديد، تمد فيه المدينة يدها إلى القرية. فتتحرر من كل ماهو جامد ورديء من التقاليد البالية والموروثات المحنطة.

وقد استخدم السارد كلمات تومئ إلى النهاية السعيدة للقصة نحو: تهدأ، السلام، سعيدة، يبتسم، انبساطه، انشراحه، ود، تتعانق، ...

وهذه الكلمات جاءت في سياقات تشير إلى نهاية الصراع وانفراج الأزمة، وذلك في مثل: "لتهدأ النفوس، وتعود المياه إلى مجاريها ويفوح عبير السلام"[68]. و"لا شك أنك سعيدة بانتقالك قرب الأسرة"[69]. ويبتسم قائلا: "أجل... أعرف أن فيك شيئا ما ... يجعلك قريبة إلى نفسي"[70]. و"كان هو الآخر في قمة انبساطه وانشراحه"[71]. و"...صافحا

الطبيب ومنال في ود عميق ... كانت قلوبهم تتعانق، وأطل من العيون بريق صاف نبيل بريق بدد ما شاب الذكريات من ظلام وآلام"[72].

وتتراءى لي دلالة الكلمات وما توحي به من خلال السياق أن العاصفة هــدأت، وأن الأمن والسلام قد عاد إلى قرية "شرشابة".

ويمكن أن يستنتج من هذه الدراسة مايأتي:

-المنظومة السردية في "الربيع العاصف" مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالدعوة إلى الأخلاق الرفيعة، والتخلي عن الموروثات البالية والتقاليد الجامدة.

-الشخصيات والحبكة السردية والأبعاد المكانية والزمانية وردت كلها لتكشف عن حقائق الحياة وواقعها في الريف المصري.

-إن هذه القصة تبرز حقائق الحياة سهلة، وتؤمن بمقدرة الإنسان على الارتقاء والابتكار، وترحب بالجهود البناءة لتطوير حياة الأمة.

-ورود التمفصلات النصية منسجمة مع تطور أحداث القصة وتقنياتها، ونظامها السردي.

-اللغة السيميائية تمثل نظاما علاماتيا متميزا، يعكس أفكار وتصورات الجماعة اللغوية في فترة من حياة بقعة من الوطن المصري.

-ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بصورة حسية في تنمية أحـــداث الراويـــة وتطويرها، وفي ربط المخاطب "المتلقي" بأفكار المبدع، إذ تميزت الرواية بوصف عـــام بالإيحاء والتوصيل.

الهوامـــــش

(1) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا– ترجمة عن الفرنسية منذر عياشـــي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص23.

(2) ينظر: Miek-Bal, narratologie ; Paris, 1977, p 13.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 4.

(4) ينظر: المرجع السابق، ص5.

[5] ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ت)، ص7 وما بعدها.

[6] ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا–، ص65، 66. وينظر:
-André Martinet, Eléments de linguistique générale, Armand colin, Paris, 1980, p 37-38.

[7] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة عمر الولي، ص27.

[8] نجيب الكيلاني، رواية "الربيع العاصف"، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1997، ص7.

[9] المصدر السابق، ص4.

[10] محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، جاءت بعد نهاية الرواية، ص185، 186.

[11] ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة السيميولوجيا، ص30–34.

[12] محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، ص187.

[13] الرواية، ص4.

[14] الرواية، ص161.

[15] ينظر: محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، ص188.

[16] الرواية، ص4.

[17] الرواية، ص3.

[18] الرواية، ص3.

[19] الرواية، ص5.

[20] الرواية، ص94

[21] الرواية، ص7.

[22] الرواية، ص10.

[23] الرواية، ص134.

[24] الرواية، ص94.

[25] الرواية، ص57.

[26] الرواية، ص144.

(27) الرواية، ص96.

(28) الرواية، ص21.

(29) الرواية، ص3.

(30) الرواية، ص13.

(31) الرواية، ص28.

(32) الرواية، ص98.

(33) الرواية، ص162.

(34) الرواية، ص58.

(35) الرواية، ص148.

(36) الرواية، ص58.

(37) الرواية، ص67.

(38) الرواية، ص69.

(39) الرواية، ص87.

(40) الرواية، ص87.

(41) الرواية، ص152.

(42) الرواية، ص150.

(43) محمد حسن عبد الله، جولة في "الربيع العاصف"، دراسة نقدية، ص188.

(44) المرجع السابق، ص188.

(45) الرواية، ص136.

(46) الرواية، ص56

(47) الرواية، ص67.

(48) الرواية، ص136-149.

(49) الرواية، ص136.

(50) الرواية، ص11.

(51) الرواية، ص159.

(52) الرواية، ص126.

[53]الرواية، ص134.

[54]الرواية، ص56.

[55]الرواية، ص140.

[56]الرواية، ص69.

[57]الرواية، ص143.

[58]الرواية، ص144.

[59]الرواية، ص144.

[60]الرواية، ص144.

[61]الرواية، ص73.

[62]الرواية، ص98.

[63]ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص217.

[64]الرواية، ص72،71.

[65]ينظر: ترنس هوكس، البنيوية، علم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1981، ص81.

[66]الراوية، ص153.

[67]الرواية، ص153.

[68]الرواية، ص161.

[69]الرواية، ص168.

[70]الرواية، ص171.

[71]الرواية، ص175.

[72]الرواية، ص179.

سيميائية وسائل الإعلام
مارشال ماك لوهان نموذجا

الدكتور: بودرباله الطيب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم الأدب العربي- جامعة باتنة

يعد العالم الكندي مارشال ماك لوهان(ولد سنة1911 وتوفي سنة1982)من أشهر منظري وسائل الإعلام، بفضل الثورة التي أحدثتها كتاباته الشهيرة في هذا المجال،ولعل أشهر هذه الكتب هي:

-مجرة غوتـــنبرغ la galaxie gutenberg (1962)

-معرفة وسائل الإعلام pour comprendre les média (1964)

-الحرب والسلم في القرية الكونية Guerre et paix dans le village planétaire (1968)

وقد بشرت هذه الدراسات بتحول حضاري لم يسبق له مثيل في تاريخ الإنسانية. لذلك أطلقت عليه تسمية«**نبي العصر الإلكتروني**»،وأضحى أشهر مثقف داخل كندا وخارجها، نتيجة إشعاعيته الفكرية الإعلامية العالمية.

يصرح هذا العالم في مقدمة كتابه«معرفة وسائل الإعلام»بأن الكتب المنشورة لا تتجاوز عادة 10% من الأفكار الجديدة، تسهيلا لفهمها واستيعابها وتمثلها من طرف جمهور القراء.فالمؤلفون يجارون عادة القراء ولا يثـــقلون عليهم،والمثل يقول:«وخاطبوا الناس بما يفهمون».أما كتابه هذا، فنسبة المعلومات الجديدة فيه تتجاوز 75%، مما يفسر تردد دور النشر في نشره، لأنه يقوض أفق التوقع ويؤسس لتصور جديد غير مألوف وغير معهود في السابق.

وهذا يفسر إلى حد كبير غموض هذه النظرية وتعقدها وصعوبة فهمها.

وقد أدرك ماك لوهان بفضل وعيه الحضاري وروحه الإستشرافية الدور التاريخي والحضاري الذي تقوم به وسائل الإعلام في العصور الحديثة،إنها السلطة الرابعة-كما

اصطلح على تسميتها–التي تتحكم في صنع المصير الإنساني. يقول العالم إينشتاين:« هناك ثلاث قنابل تهدد مستقبل الإنسانية:

1–القنبلة الأولى: وهي القنبلة النووية

02–القنبلة الثانية:وهي القنبلة الديموغرافية

03–القنبلة الثالثة:وهي القنبلة الإعلامية.

لذلك يجب التحكم في هذه القنابل حفاظا على النوع الإنساني المهدد بالانقراض والفناء».

تقوم نظرية ماك لوهان على فكرة أساسية مفادها أن«الرسالة هي الوسيط (أو القناة) le message c'est le médium »

ونحن نعرف أن الرسالة رسالة وأن الوسيط وسيط ،وأنه يستحيل تحقيق تطابق في الهوية بين الرسالة والوسيط، بناء على نظريات التواصل المعروفة والتي تبني على ستة عناصر:

1–الباث 2– المتلقي3–الرسالة 4–المرجع 5–القانون (أو الشفرة) 6–الوسيط (أو القناة).

ويقابل هذه العناصر الستة وظائف، شرحها بإسهاب رومان ياكوبسون وهي:

1– الوظيفة التعبيرية (أو الإنشائية).

2– الوظيفة الإفهامية

3– الوظيفة الشعرية

4– الوظيفة المرجعية

5– الوظيفة ما فوق اللسانية

6– الوظيفة الانتباهية

وقد أولت نظرية ماك لوهان أهمية كبرى لدور الوسيط في التحولات التي عرفتها الإنسانية منذ القديم.وتزداد خطورة الوسيط في العصر الحديث، حيث نجده قد تمكن من الاستحواذ على كل الفضاء، مهيمنا على كل أبعاد الحياة الإنسانية. وبفضل ثقافته الواسعة والغزيرة، وتكوينه الموسوعي،وتمثله لكل المعارف الحديثة، استطاع ماك لوهان أن يبتدع هذه النظريات ويبلورها، فاتحا بذلك عهدا جديدا للوعي بحضارة وسائل الإعلام العصرية.

ويؤكد المفكر أن الرسالة في العصر الحديث،على أهميتها، غدت أسيرة الوسيط الذي يثمنها ويضخمها(رغم تفاهتها أو عدميتها) أو يقزمها ويقتلها(رغم جلال شأنها).إن الرسالة،باعتبارها مدلولا، تذوب كلية في الوسيط الذي أصبح رسالة و دالا ومدلولا في

الوقت نفسه.ومع هذا التحول الخطير، تتحقق مقولة أحد المفكرين عندما يلاحظ التحكم الكلي للوسيط في الخبر الإعلامي:«الأصفار تصبح أبطالا والأبطال تصبح أصفارا»

ماذا يعني الوسيط في العصر الحديث؟ إنه كل شيء إنه يمثل تلك الإمكانات والقدرات التكنولوجية الجهنمية المسخرة للتأثير على الإنسان والاستحواذ على ذوقه وجوارحه وأحاسيسه ووعيه وأفكاره وسلوكاته،بهدف تشكيله تشكيلا جديدا،يفقد معه هويته وارادته وحريته وإنسانيته، إنه الإنسان الآلي، الإنسان المبرمج من طرف وسائل الإعلام.

أما الإمكانيات المسخرة،فهي لا تعد ولا تحصى،مثل تقنيات الصورة، هندسة الصوت، الألوان، الديكور،الحيل السينمائية، الصور الوهمية،التركيب، المزج، الأضواء، الأزياء، الرسومات، الفضاء، الإثارة، الترغيب، التشويق، الرمز، الأسطورة، استغلال جسد المرأة الشبقي، التركيز على الإثارة والمنعكس الشرطي (بافلوف)...الخ

ويرى ماك لوهان أن هذا الوسط يؤثر على الحيوان،فما بالك بالإنسان. ويروى حكاية مفادها أن فأرة، بعد مشاهدتها للتلفاز، هاجمت طفلة صغيرة وقطتها، ولحسن الحظ لم تترتب عن هذا الهجوم أضرار بالغة.

وقد أدرك المبدعون في القرن التاسع عشر مدى تأثير التكنولوجيا الحديثة على وعي الإنسان وسلوكاته،فاستعانوا بهذا التراكم التكنولوجي والمعرفي للتعبير عن رؤية جديدة للعالم. ويظهر هذا جليا في كتابات فلوبير وزولا وجويس وفيرجينيا وولف،وفي رسومات بعض كبار الرسامين الذين ينتمون إلى تيار الانطباعية والتعبيرية والمستقبلية، ثم تجسد هذا الوعي من خلال النماذج الروائية الجديدة في فرنسا خصوصا، وفي أوروبا عموما، ومن خلال الفنون غير التشكيلية(الفن التجريدي، التكعيبي..الخ)

ولإعطاء نظريته الطابع العلمي الصارم،يلجأ ماك لوهان إلى استثمار الاكتشافات العلمية التي أنجزت في شتى الميادين، فنراه مثلا يستعين بالبيولوجيا للربط بين وظائف الدماغ ووسائل الإعلام،إذ ينطلق من تقسيم دماغ الإنسان إلى شقين الشق الأيمن والشق الأيسر.هذا الأخير يتحكم في الجانب الأيمن لجسم الإنسان ويتضمن الوظائف الحيوية التالية:

-البصري

-الفعالية

-الكمي

-القراءة والكتابة

-المنطق، الرياضيات

-التنظيم والتصنيف

-التسلسلي، الاطرادي

-الإدراك العقلي

-المقطع

-إدراك الأنساق والظواهر

-المراقبة

-الذكاء

-البعد الاجتماعي

-التحليل

-التركيب

أما الشق الأيمن من المخ فيتحكم في الجزء الأيسر من جسم الإنسان ويتحكم في الوظائف الحيوية التالية:

-الفن

-اللاشعور

-الرمز

-الأبعاد الروحية

-الحدس

-الغنائية

-العاطفة

-الأسطورة

-الخيال

-الوعي بالأشكال

-التزامنية

وهذه الوظائف، تتفاوت من إنسان لآخر،ومن حضارة لأخرى، فإنسانية الأساطير والملاحم والفنون الشعبية والمشافهة، كانت تعيش في وفاق وتوافق مع نفسها

ومع المحيط، لأنها كانت خاضعة للشق الأيمن من المخ.ومع اكتشاف الأبجدية،تمت عقلنة التجربة الداخلية والوجودية للإنسان،وبذلك أخذ الجانب الأيسر للمخ يهيمن تدريجيا على الإنسان. ويظهر هذا واضحا عندما انتصر الفكر العقلي اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد على الأساطير وعلى الروح الملحمية الهوميروسية.وتدعمت هذه السيطرة باكتشاف غوتنبرغ الألماني للطباعة سنة1438، هذا الاكتشاف الذي يعد تحولا حاسما في تاريخ الإنسانية.

ويلتقي ماك لوهان مع العالم غاستون باشلار الذي ينسب إلى الشق الأيسر للدماغ ما يسميه بالخيال النهاري imagination diurne،وإلى الشق الأيمن ما يعده موطن الخيال الليليimagination nocturne

ويعتقد باشلار أن الكلاسيكية تمثل الخيال النهاري، لأنها تقوم على العقل، بينما تمثل الرومنسية الخيال الليلي، لأنها مؤسسة على الوجدان والعاطفة. ومع اختراع التلغراف والتلفون والسينما ووسائل الإعلام الحديثة التي تغلب التزامنية والسبرنتيقا والتفاعلات اللامحدودة،أضحى الشق الأيمن يحتل الصدارة، وهكذا تحققت هذه النقلة النوعية من العصر الميكانيكي القائم على الشق الأيسر إلى العصر الإلكتروني القائم على الشق الأيمن.ويتحول العالم إلى سنفونية تـــتناغم فيها،وتندمج مع بعضها البعض كل مكونات الحياة.

وكان للاكتشافات العلمية الكبرى التي تمت في القرن العشرين، والتي أحدثت قطيعة إبستيمولوجية هامة مع التراث العلمي، كان لها تأثير حاسم في بعث إنسانية جديدة ،ووعي إعلامي ثقافي جديد. لا ينكر أحد أن فيزياء القرن العشرين تحولت من الشق الأيسر إلى الشق الأيمن ،أي من فيزياء إقليدس ونيوتن الميكانيكية، إلى فيزياء كنتا quanta، وما نجم عن ذلك من نتائج هامة. كما تحولت الثقافة من عقلانية ديكارت إلى عالم اللاشعور الفرويدي،وتحولت اليقينيات العلمية إلى نسبية إينشتاين وتفكيكية دريدا،بعد الإطاحة بسلطان العقل ومركزيته

والمشكل يكمن في كون هذه التحولات تتم وفق وتيرة سريعة بحيث تعجز ذهنية الإنسان عن استيعابها والتحكم فيها،مما يولد لدى الإنسان إحساسا بالاستلاب وشعورا بالغربة والتلاشي.

إن الإنسان المعاصر يعيش في وسط جديد متغير، لكن بعقلية الوسط القديم،لصعوبة التأقلم مع الجديد، ذلك أن وتيرة التغيير السريعة تلقى مقاومة من الأبنية العقلية البطيئة التطور،والتي تعجز عن استيعاب المستجدات وتمثلها وفق السرعة المطلوبة.

إن وعي الإنسان هو دائما وعي بالوسط السابق،لذلك حول أدباء العصر الميكانيكي ومبدعوه(القرن التاسع عشر بصفة خاصة) العصور السابقة إلى أشكال فنية وقيم جمالية ومرجعيات الرومانسية التاريخية خير دليل على ذلك.

كما حول عصر الطباعة القرون الوسطى إلى موضوعات فنية وجمالية ،وكانت بالنسبة لهذا العصر مصدر إلهام ونموذجا للكمال.فالفن يعد من هذه الناحية،وسطا مضادا ومقاوما للوسط الذي يترعرع فيه ،لأنه يتأسس كطوباوية مشدودة إلى الفردوس المفقود ومتطلعة في الوقت ذاته إلى المدينة الفاضلة وحلم المجتمع الأمثل.

ويرى ماك لوهان أن الفنان العبقري هو الذي يستطيع، بفضل روحه التنبؤية وقدرته الإستشرافية وعقله النقدي، استيعاب جدلية الماضي والحاضر والمستقبل، ومن ثمة معايشة الواقع التاريخي مقاومة ونقدا وتجاوزا.

كما يؤكد أن محتوى أي وسيط هو وسيط آخر سابق له.

- محتوى الكتابة هو الكلام (الصوت)
- محتوى الكلام هو الفكر
- محتوى الصحافة هو المطبوع (imprimé)
- محتوى التلفزيون هو السينما
- محتوى الانترنيت هو التلفزيون

إنها جدلية التزامن والتعاقب التي تتحكم في كل الإبداعات الثقافية. إن الثقافة لا تنشأ من العدم،وإنما تشكل حلقة من الحلقات المكونة لسلسلة الثقافة الضاربة الجذور في أعماق التاريخ. وهذا يعني أن الثقافات والحضارات يتوارث بعضها البعض في الزمان والمكان. إن كل حضارة تـــنمي ملكة إعلامية معينة لدى الإنسان. فالحضارات القديمة التي كانت تقوم على المشافهة نمت ملكة السماع وكل ما يتصل به من ذاكرة وحس موسيقى وحضور الدلالة وشفافيتها.وعندما جاء التدوين الذي خلد التراث الشفوي، أخذت ثقافة المشافهة تبتعد تدريجيا عن مركزية الحياة ليتقلص نفوذها ويضمحل.وخير مثال على

ذلك هو اكتشاف الطباعة في أواسط القرن الخامس عشر،حيث أضحت ملكة البصر تطغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة والصوت. ومع القرن العشرين،حدث تحول نوعي هام، تمثل في التحول من حضارة المكتوب الصرف إلى الحضارة السمعية البصرية التي نعرفها،وكانت النتيجة انهيار حضارة السماع واللمس والمكتوب في الوقت نفسه.

وملكات الإنسان ،كما بين ماك لوهان،ليست حيادية، فكل ملكة تنمي وظائف إنسانية معينة على حساب وظائف أخرى ،فحضارة الأذن مثلا، تنمي أنشطة إنسانية معينة مثل:

-الموسيقى
-التعددية
-الذاكرة
-اللاعقلانية
-الحفظ
-الزمن الدائري
-البيان
-الارتباط بالماضي
-السرد
-الحضور الدلالي
-الأسطورة

أما ملكة البصر، فهي تـــنمي طاقات و قدرات معينة، مثل:

-روح التصنيف
-البعد الأحادي
-الزمن التاريخي
-العقلانية
-الكتابة
-الفضاء
-التسلسل

-الواقعية

-الإحساس بالمظاهر

ومن خلال دراسته لأركيولوجيا الوسائط ،اكتشف هذا العالم أن كل وسيط يقضي على الوسيط الذي كان قبله،بطريقة أو بأخرى:

فالكتابة تقتل الكلام

والصحافة تقتل المسرح

والتلفون يقتل التلغراف

والتلفزيون يقتل السينما(أضحت دور السينما في الجزائر وفي مختلف بلدان العالم أثرا بعد عين)

والتلفزيون الرقمي(numérique) يقتل القياسيanalogique

لكن الوسائط القديمة ،رغم زحزحتها تبقى حاضرة داخل الوسائط الجديدة في شكل الأثر الأركيولوجي la trace archéologique.

وخطورة وسائل الإعلام،كما يعتقد ماك لوهان،لا تكمن في آثارها المباشرة والظاهرة بقدر ما تكمن في آثارها الخفية والعميقة التي تخلق وسطا جديدا وتشكل الأبنية الأنتروبولوجية العميقة لوعي الإنسان وخياله ومداركه في هذا العالم الذي أمسى عبارة عن«قرية كونية la village planétaire»،بحيث انكمشت أطرافه وتقلصت قاراته،والتحمت مكوناته مع بعضها البعض في تفاعل رهيب. في هذا العالم ونتيجة لما سبق، صاغت وسائل الإعلام وشكلت في بوتقتها نموذج الإنسان الجديد، وجدانا وفكرا ووعيا.

ومن يمتلك هذه الإمكانيات الجهنمية، يصبح قادرا على استـنساخ الإنسان بطريقة أخطر من الاستنساخ البيولوجي الذي يهدد العالم.

يقول أحد مفكري وسائل الإعلام:«سوف آخذ أبصاركم وآذانكم وأعصابكم وعقولكم كمرتكزات وأحول العالم حسب الوتيرة والطريقة التي تعجبني»

وهناك فكرة أخرى حللها هذا المفكر وتتمثل في كون وسائل الإعلام ليست مفصولة عن الإنسان ومستقلة عنه،بل هي إمتدادات طبيعية له،يعيش بفضلها نوعا من التضخم والتمدد عبر المكان والزمان والخيال، فالدولاب امتداد للقدم،والكتابة امتداد

للنظر،والثياب امتداد للجسد،وخطوط الكهرباء امتداد للجهاز العصبي، وغزو الفضاء امتداد لغزو الأرض(خاصة لدى الأمريكيين).

صنف ماك لوهان وسائل الإعلام وكشف خباياها وأسرارها وتأثيراتها المختلفة على الإنسان. هذا الوعي بأهميتها العظمى جعله يقسمها إلى قسمين: وسائل إعلام حارة ووسائل إعلام باردة.

وسائل الإعلام الحارة هي التي تزود الإنسان بعناصر إخبارية كثيرة، وتمده بعدد من القوانين والشفّرات المساعدة في فك الرموز والدلالات وفهم الرسالة بيسر وسهولة، بغض النظر عن فقر الرسالة وأهميتها.وتعد الصور السينمائية والتلفزيونية حارة ،لأنها بليغة ومعبرة ودالة بذاتها، بحيث تعفي المتلقى من التخريجات والتأويلات التي قد يضيع معها.

والوسائل الحارة لا تقتضي مشاركة الملتقى، فهو يتلقاها براحة وسكينة وكسل، وهي تولد نوعا من السلبية لدى المتلقى(السلبية في الفكر)، ولكنها قد تثير من جهة أخرى رد فعل عنيف يتناسب مع قوة تأثير الصورة في الملتقى، خاصة وأن العقل لا يتدخل في إعادة إنتاج الرسالة والتحكم في مضامينها.

أما وسائل الإعلام الباردة فهي تزود الملتقى بعناصر إخبارية قليلة ومحدودة، وبشفرات ترميزية غامضة، مما يضطره إلى المشاركة بقوة في عملية إنتاج الدلالة والمعنى،استكمالا لملء الفراغات والفجوات والخطابات الغائبة.

ويبدو أن وسائل الإعلام البصرية، هي بصفة عامة وسائل حارة، لأن الصورة تمد المتلقي بكل ما يحتاجه من معلومات ومعطيات. السينما، التلفزيون، الصورة الإشهارية، تعد وسائل حارة. إن الباث عندما يقدم صورة إشهارية، يوفر على القارئ جهدا كبيرا في فك الترميز، لأن الهدف هو توصيل الرسالة والاقناع ثم التأثير على المتلقي لاقتناء السلع والبضائع.

وقد ذهبت بعض وسائل الإعلام إلى حد الاستعانة بنظرية بافلوف المتصلة بالمنعكس الشرطي لتوجيه الرٍأي العالم وصياغة سلوكات ومواقف الأفراد.

إن العلم بصرامته العقلية هو وسيلة حارة، بينما الفنون باردة. ويعد ماك لوهان الثقافة الغربية ثقافة حارة، بخلاف الثقافات غير الأوروبية التي عدت ثقافات باردة. أما في مجال الرقص، فإن بعض الرقصات عدت حارة (مثل الفالص) لأنها تقوم على قواعد

ثابتة ومغلقة ولأنها لا تقبل الارتجال والعفوية والحرية، بينما عدت رقصة تويست باردة لأنها تتوفر على قدر كبير من الحرية، مما يقتضي الارتجال والعفوية والمبادرة الشخصية.

إن الثقافة الغربية التي تمجد العقل وإرادة القوة (نيتشه) هي وسيلة حارة، أما الفنون، فهي تتجه إلى أن تصير باردة (مثل الرمزية السريالية..الخ)، كما أن بعض الإبداعات الروائية المعاصرة، نظرا لما تحمله من ثورة على الأشكال الفنية السائدة، ومن روح إبداعية، أدمجت القارئ في العملية الإبداعية ليصبح بدوره مبدعا للنص الأدبي ومنتجا للمعاني والدلالات، وهذا التوجيه الجديد يتم بطبيعة الحال وفق الوسائل الباردة.

ومع التحول الحضاري الذي تعيشه إنسانية اليوم، ومع اختلاط الثقافات وامتزاجها مع بعضها البعض، أخذت الوسائل الباردة تهيمن على كل فضاءات الحياة الحديثة.

إن ماك لوهان قد تمكن بفضل وعيه وذكائه الحاد من طرح ربما أهم إشكالية في القرن العشرين، لأن التجارب أثبتت أن من يتحكم في وسائل الإعلام يتحكم في العالم. وقد بينت التطورات والأحداث والإنجازات الإعلامية الكبرى التي تمت بعد موت هذا المفكر، أن هذا الأخير قد بشر بها وتنبأ بها. وقد زودنا، رغم بعد الزمن، بمنهجية محكمة وأدوات نقدية صارمة تمكننا من مواجهة «القنبلة الإعلامية» وتعطيل مفعولها الذي يهدد المصير الإنساني. في مواجهة الخطر الإعلامي، يقف ماك لوهان، داعية الحرية والإبداع والوعي، مبشرا بنزعة إنسانية جديدة، منطلقها إرادة التحرر وروح المقاومة ووحدة المصير الإنساني. ومع بزوغ فجر العولمة تكتسي تنبؤات ماك لوهان دلالات جديدة، وتصبح أكثر من أي وقت مضى معبرة عن برومثيوس العهد الجديد.

المصادر والمراجع

1- المصادر

Mc.Luhan, Marshall :
-La Galaxie Gutenberg, Paris, Maison Mame, 1967.
-Pour comprendre les média, Paris, Maison Mame,1968.
-Message et Massage, Paris , Pauvert, 1988.
-Guerre et paix dans le village planétaire, Paris , Laffont,1970.
-Counterblast, Paris, Maison Mame, 1972.

-Du cliché à l'archétype, Paris, Maison Mame, 1973.

2-المراجع

-Barthes, Roland, Mythologies, Paris, Seuil, 1957.
-Breton, Philippe, L'Utopie de la communication, Paris, La Découverte, 1992.
-Eco, Umberto, L'Œuvre ouverte, Paris, Seuil,1965.
-Escarpit,Robert, Théorie générale de l'information et de la communication, Paris, Hachette Université,1976.
-Habermas, Jurgen, Théorie de l'agir communicationnel, Paris, Fayard, 1987.
-Hoggard, Richard, La Culture du pauvre, Paris,Minuit, 1970.
-Lazar, Judith, La Science de la communication, Paris, P.U.F. 1992.
-Vanoye, Francis, Expression. Communication, Paris, Armand Colin, 1973.

العلاقات السيميائية في القرآن الكريم
دراسة في دلالة الحسي المشاهد على المجرد الغائب

الأستاذ: بن علي سليمان
جامعة الأغواط – الجزائر

(ليس باستطاعتي أن أدرس أيّ شيء في هذا الكون ... إلا على أنه نظام سيميولوجي) [تشارلز بيرس[1]]

يعتبر النظام الكوني، بكل ما فيه من إشارات وعلامات ورموز، نظاما ذا دلالة؛ ولهذا قال الله سبحانه وتعالى : (سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبيّن لهم أنه الحق) . وبما أن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس الإشارات الدالة – مهما كان نوعها وأصلها – في بنيتها وعلائقها في هذا الكون، فقد ارتأيتُ أن تكون هذه الدراسة البسيطة قائمة على إيجاد الصلات الدلالية الدقيقة، التي عبّر عنها القرآن الكريم وأمرنا بتدبّرها والتأمّل فيها، بين المحسوسات والمجرّدات (عالم الحس وعالم الغيب) قصد فهمها وتمثّلها روحيّا وعقليا باعتبارها من سنن الكون، وأن نستدل بالأولى على الثانية؛ لأن الدلالة هنا تعبّر تماما على ما قصده القدماء من أهل المنطق والأصول والعربية وعلم الكلام في قولهم « أن يكون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ... والمراد بالشيئين ما يعمّ اللفظ وغيره »[2] .

وينطلق موضوع هذه الدراسة من معيار (القصد) الذي تبنّاه مونان ومارتيني وغيرهما من علماء سيميائيات التواصل، في مقابل مبدأ (التأويل) الذي تبناه اتجاه سيميائيات الدلالة لرولان بارت . وهو معيار اشترطه علماء العربية قديما في الدلالة، فرأوا أن ما يُفهَم من غير قصد من المتكلم لا يكون مدلولا للفظ أو غيره عندهم، بخلاف المناطقة فإنها عندهم – أي الدلالة – فهْم المعنى مطلقا[3] .

إنّ ما سنقدمه بين يدي القارئ الكريم يعتبر تصورا جديدا – من ناحية التطبيق على آيات بعينها، لأن المنهج العام موجود عند بعض القدماء والمحدثين كما سنرى – لفهم بعض الحقائق عن عالم المجردات والغيبيات، التي أُمرنا أن نتعرف إليها ونؤمن بها،

بمعطيات من عالم الحس والإدراك . وكلّ ذلك في ضوء ما تقدّمه السيمياء والدلالة من نظريات وأفكار منهجية، نتوخى من خلالها أن نقف على البنية السيميائية للمشهد أو الصورة من حيث هي مدرك حسّي يعود إلى حقيقة مجرّدة ويحيل إليها، مع بيان ما في ذلك من أسرار وعجائب قد تذهل عقولنا وعقول علماء السيميائيات من الغربيين؛ لأنها تستمد طبيعتها من صانع هذه العلامات والإشارات والرموز .

إن النمط الذي يحكم العلاقات بين الأنظمة السيميائية التي سنتحدث عنها هو علاقة التماثل التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء – أو كليات – لنظامين سيميائيين، ولا تُستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه، ولكنها تسقط عليه من خلال الصلات التي تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين[4] . وما دامت العلامة في بعض تعريفاتها هي ذلك الشيء القابل للإدراك الدال على معنى لا يتحقق إلا به، فإننا نجد الإنسان منذ أن كان وهو يجهد نفسه للوصول إلى اللامدرك انطلاقا مما هو ظاهر، ويبحث عن الوسائل التي يحول بها الخفي من خفائه إلى حالة ظهور[5] .

ويكاد جميع الباحثين يجمعون على التمثيل للإشارة – وهي نوع من أنواع العلامة – بالدخان الذي يدرك بحاسة البصر فينبئ عن وجود نار لا يطالها الإدراك، ومعنى ذلك أن الدخان لا يكون إشارة إلا حيث لا تظهر النار للعيان؛ لأنها حين تظهر معه في نفس الوقت لا يكون الدخان إشارة[6] وهذا المثال كثيرا ما يساق عند تعريفهم للإشارة . وقديما قال الجاحظ في حديثه عن الإشارة في دلالة الحال (أو النصبة) : « وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونام ... ولذلك قال الأول : سل الأرض، فقل : من شق أنهارك ؟ وغرس أشجارك ؟ وجنى ثمارك ؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا ... ومتى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكتا . وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات »[7] . والمقصود بـ (الاعتبار) هنا أن يمثل الشيء بالشيء لتعرف حقيقته بطريق المشاكلة، يقول الراغب الأصفهاني : « والاعتبار والعبرة : بالحالة التي يُتوصل بها من معرفة المُشاهد إلى ما ليس بمشاهد »[8]، وبذلك فسرت العبرة في قوله تعالى : (فاعتبروا يا أولي الأبصار) [الحشر 02][9] .

إن كل ما سبق يعطي لهذه الدراسة للعلاقات السيميولوجية بين عـالمي الحـس والغيب في النص القرآني شرعيتها، خاصة إذا علمنا – من جهـة أخـرى – أن هـذه العلاقات شبيهة إلى حد ما بالعلاقات بين الواقع والأعمال المتخيّلة، رسما كانت أو مسرحا أو سينما، والتي تعمل بالقياس إلى المعروف، إذ نجـد المتلقي أو المشاهد يستسلم إلـى تأثير ما يُعرض أمـامه، لأن المماثلات الجزئية – أو الكاملة – الحاصلة بين ما يعرفـه وبين ما يعرض أمامه تجعله يقبل إمكان مشابهة ما يعرفه بما يجهله فيُكشف له[10] .

وقد حصرت الكلام عن علاقة عالم الحس بعالم الغيـب، ودلالـة الأول علـى الثاني، على ظاهرة القَسَم في النص القرآني، وأعني بذلك قَسم الله سبحانه وتعالى ببعض مخلوقاته كالفجر والضحى والتين والزيتون .. وغيرها، ذلك لأن القَسَم بهذه المخلوقات – التي هي آيات إلهية يُشاهدها الإنسان ويدركها يوما بعد يوم – يحمل في ثنايـاه بيانـا وتوكيدا للحقائق الغيبية التي أراد الله سبحانه وتعالى أن يؤكدها لعباده؛ ومن ثَمّ فإن هـذا النوع من القَسَم لم يخرج عن إفادة التوكيد والتحقيق الذي يُستفاد من أيّ قَسَم فـي اللغـة العربية،إلا أنّ هناك فرقا دقيقا بينهما – أي بين هذا النوع من القسم والقسم المعـروف – وهو أنّ هذا الضرب من القَسَم بالمخلوقات (المرئية عادةً) فيه بيان لحقيقة غيبية وتأكيد عليها بحقيقة مرئية، وهذا ما لا نجده في القَسَم العادي .

والذي أريده من خلال هذه الدراسة ليس تتبّع ما قدّمته الدكتورة بنت الشـاطئ رحمها الله في تفسيرها البياني للقرآن من علاقات بين المقسم به (الذي يكون حسيا فـي الغالب) والمقسم عليه (الذي يكون غيبيا ومجردا في الغالب أيضا) بالنقد والتعقيب، بل ما أريده هو الـمُضيّ في تحقيق ما وصلتْ إليه من خلال منهجها السياقي – الذي أخذته عن أستاذها أمين الخولي رحمه الله– وتأكيده تأكيدا لا يدع للشك مجالا في أنّـه مـنهج قرآنيّ فريد يستطيع الباحثون من خلاله أن يكشفوا عن مقاصد القرآن الكريم من غير أن يداخلهم شكٌّ خطئهم في فهم معاني آياته . وسيكون تأكيدي لهذا المنهج الخطير – الذي لم يُغفله حتى القدماء في تفسيرهم[11] – بما فتح الله به عليّ من كشف عن مقاصد بعض هذه الأقسام (جمع قَسَم)، والوقوف على ما يؤيده من القرآن الكريم نفسه، وذلك حتـى نكون قد احتججنا لتفسير هذا النوع من القسم في القرآن بالقرآن، ونحن نعلـم أن أعظـم طرق تفسير القرآن وأصحها على الإطلاق هو أن يُفسَّر القرآن بالقرآن،لأن ما أشيرَ إليه

في مكان منه فإنه قد بُسط فيه القول وفُصِّل في موضع آخر،وبذلك تطمئن نفوسنا إلى صحّة هذا المنهج وهذا التفسير الذي سنرتضيه للقَسَم، وأننا لم ننخدع بفكرة أملاها علينا السراب أو الخيال فجعلتنا لا نخشى التهجم على كتاب الله والقول فيه بالظن .

وأوّلُ ما وقفتُ عليه من ذلك تفسيرُ القَسَم في قوله تعالى: { والسّماءِ ذاتِ الرَّجْعِ والأَرْضِ ذات الصَّدْعِ إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ وما هُوَ بِالهَزْلِ} [الطارق 11-14]، إذ نجد أنّ أغلب المفسرين ذكروا أن الرجع هو المطر أو الغيث ، بل وذهب بعضُهم إلى بيان سرّ تسميته بالرجع فقال الشوكاني مثلا : « إن العرب كانوا يزعمون أن السحاب يحمل الماء من بحار الأرض ثم يُرجعه إلى الأرض »(12)، ومنه قال ابن عباس: « هو السحاب يُرجع المطر »(13) . أما الصدع ففيه إشارة إلى تصدع الأرض وتشققها عند خروج النبات منها ولذلك نجد بعض المفسرين يفسره بالنّبات، إذ نجد في روح المعاني أن « الصدع هو ما تتصدع عنه الأرض من النبات وأصله الشق سُمّي به النبات مجازا »(14) لأنه يصدع الأرض فتتصدع به وكأنه قيل والأرض ذات النبات الصادع للأرض (15) .

وإذا كان هذا كذلك في معنى الرجع وفي معنى الصدع فإن المناسبة واضحة جدًّا بين القسَم والمقسَم عليه وهو الضمير في (إنه) من قوله تعالى : (إنه لقول فصل وما هو بالهزل) العائد – حسب ما يقتضيه السياق العام للسورة – على البعث والنشور، لا على القرآن كما نجده في جميع التفاسير تقريبا(16)، ذلك أن الله سبحانه وتعالى أراد من خلال هذه السورة الكريمة أن يحقق على الكفار وأن يؤكد لهم أمر المعاد الذي سجّل القرآن نفسه في عدة مواضع إنكارهم له كقوله تعالى على لسان بعضهم : (أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم ترابا وعظاما أنكم مخرجون)[المؤمنون 35] وقوله : (قالوا أئذا متنا وكنا ترابا وعظاما أئنا لمبعوثون) [المؤمنون 82] وقوله : (وقال الذين كفروا أئذا كنا ترابا وآباؤنا أئنا لمخرجون) [النمل67] وغير ذلك من الآيات البيّنات التي بَدَا إنكار الكافرين لأمر البعث والنشور فيها واضحا، فلجأ القرآن الكريم إلى هذا الأسلوب البياني الدقيق وهو القَسَم بآيات الله التي تتجسد فيها ظواهر مشاكلة للبعث والمعاد، وهي ظواهر تمر بالإنسان حينا بعد حين ولا يشك في أمرها لأنها تحدث وتتجسد أمامه، فكأنّ القرآن أراد أن يَلْفِتَ أنظارهم بهذا القَسَم – الذي تَضمّن السماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع – إلى أنه كما أنّكم تَرَوْنَ كيف تحمل السماء الماء من بحار الأرض وأنهارها..ثم تُعيده

وترجعه على شكل أمطار، وكما أنكم ترون كيف أن الأرض تكون قاحلة ميتة فيبعث الله فيها الحياة من جديد فتتشقّق وتتصدع عن النبات – رمزُ حياتها– فكذلك أنتم بعد موتكم ستُعاد لكم الحياة وتُبعثون بعد موتكم من جديد .

ولعل ما يؤكد هذا المعنى الذي فهمناه ويزيد النفس طمأنينة إليه أن القرآن الكريم قد سجّل هذا التناسق العجيب بين الظاهرتين – بعث الحياة في الأرض بعد موتها وبعث الحياة في الأموات – ودلالة إحداهما على الأخرى بوضوح، وذلك في قوله تعالى : (ونَزَّلْنا مِنَ السّماءِ ماءً مُبارَكًا فَأَنبَتْنا بِهِ جَناتٍ وحَبَّ الحَصيدِ، والنَّخْلَ باسِقاتٍ لهَا طَلْعٌ نَضيدٌ، رِزْقا لِلْعِبادِ وأَحْيَيْنا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَلِكَ الخُروجُ)[ق9–11] ، أي كما أنبتنا بهذا الماء هذه الأرض الميتة فأحييناها به فأخرجنا نباتها وزرعها كذلك نخرجكم يوم القيامة أحياء من قبوركم [17]، كما يظهر هذا المعنى بوضوح لا يدع مجالا للشك في أمر المشاكلة بين إحياء الأرض (المقسم به) وإحياء الموتى وإخراجهم يوم البعث (المقسم عليه) قوله تعالى في موضع آخر : (وهو الذي يرسل الرياح بُشرا بين يدي رحمته حتى إذا أقلّت سحابا ثقالا سُقناه لبلد ميّت فأنزلنا به الماء فأخرجنا به من كل الثمرات كذلك نخرج الموتى لعلّكم تذكّرون) [الأعراف 57]، ولا شك أن في التعبير عن إخراج النبات من الأرض بالإحياء وعن إحياء الموتى بالخروج تحقيقٌ للمماثلة بين إخراج النبات وإحياء الموتى لتوضيح منهاج القياس – أي قياس الغائب على الشاهد– وتقريبه إلى إفهام الناس [18] ولبيان صدق هذه الحقيقة الغيبية (البعث) بحقيقة مماثلة ولكنها مرئية (إحياء الأرض بعد موتها) للذين يكفرون بها؛ ومن أجل شدّة سطوع هذه الحجة وبيانها عن الغرض الذي سيقتْ من أجله، ذَكر القرآن أن إنكارهم للبعث – بعد أن بُيّن لهم في آيات كثيرة[19] إمكانه مستشهدا بإحياء الأرض الميتة – يدعو إلى العَجب حقًّا فقال سبحانه: (وإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذا كُنّا تُرابًا أَئِنّا لَفِي خَلْقٍ جَديدٍ)[الرعد 5].

كما نجد القرآن الكريم يصف خروج العباد من الأرض يوم القيامة بالوصف نفسه الذي يصف به إحياء الأرض بإخراج النبات منها، إذ قال تعالى: (يَوْمَ تَشَقَّقُ الأَرْضُ عَنْهُمْ سِراعًا ذَلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنا يَسير)[ق44]، ويصف بالمقابل إحياء الأرض بنفس الوصف الذي وصف به إحياء العباد (النشور) فقال : (والَّذي نَزَّلَ مِنَ السّماءِ ماءً بِقَدَرٍ فأَنْشَرْنا بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا كَذَلِكَ تخرَجونَ)[الزخرف 11]، بل ويُسمِّي إحياءَ العباد وبعثهم في

يوم النشر بـــ (الرجْع)[20] الذي وصف به المطر لأن كلاًّ منهما رجَع إلى حالته التي كان عليها، فالناسُ عادوا أحياء كما كانوا والمطرُ عاد ماء كما كان قبل أن يرتفع إلى السماء في هيئة بُخار؛ مما يؤكد المناسبة بين هذه الظواهر لاتحّادها في الألفاظ الدالة عليهـــا و المعبِّرة عنها .

ويؤكد هذا المعنى الدقيق الرابط بين المقسم به (السماء ذات الرجـــع والأرض ذات الصدع) والمقسم عليه (إنه لقول فصل : أي الرجع أو البعث) أيضا ما ورد فـــي سنة نبينا المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم في شأن يوم القيامة، فقد روى الإمام مسلم في صحيحه – باب ما بين النفختين – عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ أنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللّهِ صلى الله عليه وسلم, « مَا بَيْنَ النّفْخَتَيْنِ أَرْبَعُونَ » قَالُوا: يَا أَبَا هُرَيْرَةَ أَرْبَعُونَ يَوْماً ؟ قَالَ: أَبَيْـــتُ. قَالُوا : أَرْبَعُونَ شَهْراً؟ قَالَ: أَبَيْتُ . قَالُوا : أَرْبَعُونَ سَنَةً ؟ قَالَ: أَبَيْتُ. « ثُمّ يُنْزِلُ اللّهُ مِنَ السّمَاءِ مَاءً فَيَنْبُتُونَ كَمَا يَنْبُتُ الْبَقْلُ » . قَالَ: « وَلَيْسَ مِنَ الإِنْسَانِ شَـــيْءٌ إِلاّ يَبْلَـــىَ. إِلاّ عَظْماً وَاحِداً وَهُوَ عَجْبُ الذّنَبِ. وَمِنْهُ يُرَكّبُ الْخَلْقُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ »[21] ، وهو مارواه الإمام البخاري كذلك في باب : (يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجاً) [النبأ: 18][22] . وعجب الذنب هو جزء صغير في العظم الذي في أسفل الصلب [23] . كما جاء في المستدرك : « عن .. أبي رزين العقيلي أنه قال: يا رسول الله, أكلنا يرى ربه عزّ وجلّ يوم القيامة؟ وما آية ذلك في خلقه؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : أليس كلكم ينظر إلى القمر مخلياً به؟ قال: بلى, قال: فالله أعظم, قال: قلت: يا رسول الله, كيف يحيـــي الله الموتى؟ وما آية ذلك في خلقه؟ قال: أما مررت بوادي أهلك محلاً . قال : بلى, قال: أما مررت به يهتـــز خضراً .قال: قلت بلى. قال: فكذلك يحيـــي الله الموتى, وذلك آيته في خلقه »[24].

هذا، ولعل القدماء من المفسرين لم ينتبهوا إلى هذه المناسبة الواضحة بين القَسَم والمقسَم عليه في هذه الآيات من سورة الطارق ولم يُنبِّهوا عليها في موضعها[25] علـــى الرغم مما وجدناه من إشارة منهم إليها في تفسيرهم للآيات 9-10-11 من ســـورة (ق) التي تناولناها سابقا، وقول ابن كثير في تفسير قوله تعالى : (والله الذي أرســـل الريـــاح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور) [فاطر 09] : « كثيرا ما يستدل تعالى على المعاد بإحيائه الأرض بعد موتها »[26] ، وقوله في تفسير : (وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج

. ذلك بأن الله هو الحق وأنه يحي الموتى وأنه على كل شيء قدير) [الحج 05-06] : « هذا دليل آخر على قدرته تعالى على إحياء الموتى كما يحيي الأرض الميتة ... (وأنه يحي الموتى) أي كما أحيا الأرض الميتة وأنبت منها هذه الأنواع إن الذي أحياها لمحيي الموتى »[27] إذ نجد ابن القيم مثلا في كتابه (التبيان في أقسام القرآن) الـذي خصّصـه لدراسة أغلب ما جاء في القرآن من أقسام، وإماطة اللثام عن أسرارها، يعقد العزم منـذ البداية على أنّ في قَسَم الله سبحانه ببعض المخلوقات دليلا على أنه من عظيم آياتـه [28] الدالة على رُبوبيّته . وهذا يؤكد ما ذهبت إليه الدكتورة بنت الشاطئ رحمها الله مـن أن القدماء انْساقوا كثيرا وراء فكرة العظمة يُفسّرون بها هـذا النـوع مـن الأقسـام فـي القرآن،تقول في ذلك : « والرأي السائد عند الأقدمين أن هذا القسم القرآني يحمل معنـى التعظيم للمقسم به ... وسادت هذه الفكرة، فألجأتهم إلى اعتساف في بيان وجه التعظيم في كل ما أقسم به القرآن الكريم بالواو »[29] ، ولذلك نجد ابن القيم يُفسِّر القَسَم الذي نحـن بصدده بقوله : « فأَقْسَمَ سبحانه بالسماء ذات المطر والأرض ذات النبات وكلٌّ من ذلـك آية من آيات الله تعالى الدالة على رُبوبيّته »[30]، بل وذهب بعضهم إلى جعل هذه الفكرة قياسا مُطّردا وذلك كالذي جاء عن الألوسي – بعد أن ذكر عدة أقسـام أقسـم الله فيهـا بمخلوقاته – : « ... إذْ لا يُقسَم بالشيء إلا إعظامًا له »[31].

والغريب بعد هذا أن هناك من العلماء من خرَّج أقسام الله ببعض مخلوقاته على حذف مضافٍ هو المقسَم به، أي أن التقدير : وخالق السماء ذات الرجع وخـالق الأرض ذات الصدع، وجعَلَ ذلك قياسا مطّردا في جميع ما جاء في القرآن من هذا النـوع مـن القسَم [32] . ولعل ذلك راجع إلى أن كثيرا من العلماء كرهوا أن يُقسَم بغير الله سـبحانه لِما جاء في ذلك من أحاديث صحيحة. وهذا الذي ذهبوا إليه من جعل القَسَـم مكروهـا صحيح في حق العباد فليس لهم أن يُقسموا بغيره، أمّا هو سبحانه وتعالى فَيُقسِم بما شـاء من مخلوقاته[33]، (لا يَسْأَلُ عَمّا يَفْعَلُ وهُمْ يُسْأَلونَ)[الأنبياء 23]، وقد ذكر عطية محمد سالم أن المفسرين مجمعون على ذلك، وأضاف : « أنه سبحانه لا يقسـم بشـيء فـي موضع دون غيره إلا لغرض يتعلق بهذا الموضع، يكون بين المقسم به والمقسـم عليـه مناسبة وارتباط، وقد يظهر ذلك جليا وقد يكون خفيا،وهذا فعـلا مـا تقتضـيه الحكمـة والإعجاز القرآني،وإن كنتُ لم أقف على بحث فيه[34] »[35].

أَضِفْ إلى ذلك أن القول بالإضافة في مثل هذه الأقسام سيمنعنا من الوقوف على مثل هذه الإشارات والنّكت اللطيفة، المعبّرة عن دقّة التعبير القرآني وأسلوبه في إقناع خصومه والاحتجاج عليهم بمثل هذه الإيماءات الدقيقة .

من خلال ما سبق نجد أن المفسرين قد أشاروا بوضوح إلى المشاكلة الواقعة بين إحياء الأرض بعد موتها وبين حشر العباد وبعثهم من مرقدهم يوم القيامة،ولكن ذلك لم يكن في القَسَم الذي تناولناه من سورة الطارق،بل في تفسيرهم للآيات التي عرضناها من سورة (ق)، وهذا يعني أنهم قد تنبّهوا لتلك المناسبة أو المشاكلة في هذه السورة لِنَصِّ القرآن على ذلك صراحةً،ولم ينتبهوا لها في سورة الطارق لدقّة الإشارة إليها، وفَرْقٌ بين الإشارة والتصريح .

ومما يؤكد أيضا أنّ القسَم من الله سبحانه بمخلوقاته المُدْرَكَة حِسًّا فيه بيانٌ لحقيقة من حقائق الغيب غير المُدرَكة حسًّا ما وقفتُ عليه من مناسبة بين القسَم والمقسَم عليه في قوله تعالى :{ فلا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجومِ وإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمونَ عَظِيمٌ إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ في كِتابٍ مَكْنونٍ لا يَمَسُّهُ إلا المُطَهَّرونَ } [الواقعة 75-79] . وقبل أن نسترسل في بيان المناسبة بين المقسَم به والمقسَم عليه في هذه الآيات نحب أن نشير إلى بعض دلالاتها، من ذلك أن قوله عز وجل: (فلا أقسم بمواقع النجوم) معناه – كما نصّ على ذلك قدماء المفسرين – : أقسم بمواقع النجوم، واستدلوا على صحة ذلك بقراءة بعضهم : لأقسم [36]، ولكنهم اختلفوا في تفسير (لا) فرأى بعضهم أنها زائدة ورأى بعضهم الآخر أنها ردٌّ على كلام سابق فكأنه قيل: لا ليس الأمر كما ذَكرْتمُ، ثم استأنف بـ: أقسم ... ورأى بعض ثالث أنها لنفي ما يُنبئ عنه القسَم من تعظيم المقسَم به وتفخيمه، فكأنّ المعنى لا أقسم بكذا لا أُعظّمُه بإقسامي به حقّ إعظامه فإنه حقيق بأكثر من ذلك، وهناك رأي رابع يقول أنها لنفي الإقسام لوضوح الأمر[37]. ولعل أقرب تفسير لـ (لا) هو ما ذكرته الدكتورة بنت الشاطئ رحمها الله من أنها لإفادة التوكيد مع عدم القول بزيادتها كما فعل بعض القدماء الذين أثبتوا لها هذا المعنى، وقد احتجت لهذا الرأي بما نستعمله في مخاطباتنا حتى الآن – ليس في الفصحى وحسب بل وفي لهجاتنا العامية – عندما نريد أن نؤكد على أحد ما وصيّة مُعيّنة فنقول : لا أوصيك بكذا، كأنْ أُوصيه على شخصٍ بأن يرعاه، فأقول مؤكّدا على ذلك : لا أوصيك بفلان[38] . فلا شك أن هذا آكد لأمر الوصيّة من القول : أوصيك

بفلان؛ ومن هنا فإن معنى (لا أقسم) هو (أقسم) كما قال القدماء ولكن مع إفادة التأكيد ، ومعنى ذلك كله أن الله سبحانه وتعالى قد أقسم بمواقع النجوم حقًّا في هذه الآية . ومما يَدُلّ على ذلك أيضا أنّه جاء بعدها مباشرة (وإنه لقَسَمٌ لو تعلمون عظيم) فدلَّ هذا على أنه قَسَمٌ لا نفيٌّ له، ويؤكده كذلك قوله تعالى : (لا أقسم بهذا البلد) فـ (لا) هنا ليست لنفي القسم بل لتأكيده، بدليل أن الله تعالى قد أقسم بهذا البلد في موضع آخر وهو قوله سبحانه : (والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين).

وحتى نقف على علاقة المقسَم به مع المقسَم عليه يجب أن ننظر في تفسير قوله تعالى : (إنّه لقرآن كريم في كتاب مكنون لا يَمَسُّهُ إلاّ المُطَهَّرونَ) إذ رأى بعض المفسرين أن المراد بالمطهَّرين المطهَّرون عن الحدث الأصغر والحدث الأكبر، بِحَمْلِ الطهارة على الشّرْعِيّة، والمعنى لا ينبغي أن يمس القرآن إلا من هو على طهارة من الناس[39]. وهذا التفسير غريب حقّا،ذلك لأنه لا يتماشى مع روح هذه الآيات البتّة، وذلك للأسباب التالية [40] :

– أن السورة التي وردت فيها هذه الآيات مكيّة، والاعتناء في السُّوَرِ المكيّة إنما هو بأصول الدِّين من تقرير التوحيد والمعاد والنبوة،وأما تقرير الأحكام والشرائع وافْعَلْ ولا تفعلْ فهو مظنة السور المدنية.

– أن القرآن لم يكن في مصحف عند نزول هذه الآية ولا في حياة رسول الله ρ وإنما جمع في المصحف في خلافة أبي بكر .

– أن (المكنون) في قوله : (في كتاب مكنون)، معناه المصون المستور كما قال تعالى في وصف حور العين : (كَأَنّهُنّ بَيْضٌ مَكْنون) [الصافات 49] .

– أن قوله : (لا يمسُّه إلا المطهرون) جاء بالرفع ، مما يدل على أنه خبرٌ لفظا ومعنى، ولو كان نهيا لكان مفتوحا (لا يمسَّه)،ومَن حمَل الآية على النهي أحتاج إلى صرف الخبر عن ظاهره إلى معنى النهي، والأصل في الخبر والنهي حَمْلُ كلٍّ منهما على حقيقته، وليس ههنا موجب يوجب صرف الكلام عن الخبر إلى النهي .

– أنه لو أراد منع المحدِث لقال (إلا المتطهرون) كما قال في موضع آخر: (إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين) [البقرة 222] لأن المتطهر فاعل التطهير – والمتوضئ متطهر– والمطهر الذي طهره غيرُه .

ولسنا نريد أن يصل القارئ بكلامنا هذا إلى نتيجة ننفيها نفيا قاطعا هي أن مسّ المصحف لا يحرم على المحدِث ، لأن ذلك منفيٌّ بما ورد في الأثر أنه جاء في الكتــاب الذي كتبه النّبيّ إلى أهل اليمن (لا يمس القرآن إلا طاهر)[41]، بل الذي نريده هو أنـــه لا دليل في هذه الآيات على هذه الحرمة كما يعتقد كل من يراها مثبتة دائما على المصاحف، فكأنّ مَن وضعها هناك يريد أن ينبِّه مَن قد ينسى فيحمل المصحف وهو محدِث حدثا أكبر أو أصغر ؛ فوَضْعُ هذه الآيات من قِبَل القائمين على طباعة المصاحف ونشرها- وإن كان ذلك بِحُسن نيّة وتذكيرا منهم للمسلمين- يُسيء أَيَّمَا إساءة إلى المعنى المقصود[42]منهــا. وليس يشفع لهم في ذلك أن بعض العلماء كابن تيمية قد استدل بها علـــى حرمـــة مـــس المصحف على المحدِث، لأنه استدل بها على ذلك بوجه آخر غير معناها وهو وجه يتعلق بباب التنبيه والإشارة كما قال، أي إذا كانت الصحف التي فـــي الســـماء لا يمسُّـــها إلا المطهرون فكذلك الصحف التي بأيدينا من القرآن لا ينبغي أن يمسَّها إلا طاهر [43]، وهو استدلال طريف كما ترى .

وإذا كان الأمر كلُّه كما بيَّنّا فـــإلى أيّ معنى صرف القدماء لفظ (المطهرون) ؟ لقد صرفوه- كما جاء في أغلب تفاسيرهم - إلى الملائكة، والمعنى : لا يمسُّ الكتاب الذي في السماء (أي في اللوح المحفوظ) إلا الملائكة، وقد استدلوا على هـــذا المعنـــى بقوله تعالى في موضع آخر من كتابه العزيز : (في صُحُفٍ مُكَرَّمَةٍ مَرْفوعَـــة مُطهّـــرة بِأَيْدي سَفَرَةٍ كِرامٍ بَرَرَةٍ) [عبس 13-16] . ولكننا إذا ربطنا المقسَم به بالمقسَم عليه نجد لفظ (المطهّرون) يُحِيلُنا على معنى آخر غير الملائكة، وهو معنى قد أشار إليه بعـــض القدماء، إنه معنى ارتباط هذا القرآن بالعلم والمعرفة والبحث في هذا الكون الواسع الذي أمرنا الله عز وجلّ بتدبر آياته فيه والبحث في أسرارها وما يمكن أن توحي إليه من معان عجيبة، قال في فتح القدير : « والعرب تعد المعرفة بمواقع النجوم ومنازلها مـــن أجَـــلّ العلوم ويستدلون بها على الطرقات والأوقات والخصب والجدب »[44]. وبهذا المعنـــى لا يكون المقصود من المَسّ في هذه الآية المسّ المادي الذي يكون بالجوارح وإنما يكـــون مسّا معنـــويا فكريا على ما نص عليه الراغب الأصفهاني عند تعرضه لهذه الآية بقوله : « أي لا يبلغ حقائق معرفته إلا مَن طهّر نفسه وتنقّى مِن درن الفساد »[45] وعلى ما نص عليه غيره من المفسرين كقول بعضهم : « وقال الفراء : لا يجدُ طعمه ونفعه وبركته إلا

المطهّرون... وقال الحسين بن الفضل : لا يعرف تفسيره وتأويله إلا من طهّره الله من الشرك والنفاق »[46] وقول بعضهم الآخر : « إن فيه إشارة إلى أنه لا ينبغي لمن لم يكن طاهر النفس .. أن يمس بيد نفسه وفكره معاني القرآن الكريم ... وقيل أيضا يجوز أن يقال المعنى لا يصل إلى أدنى حقائق أسرار القرآن الكريم إلا المطهرون من أرجاس الشهوات وأنجاس المخالفات »[47]؛ فكأنه قيل : كما أن النجوم ومواقعها والوقوف على جميع ما يحيط بها من أسرار لا يتأتى إلا بتدبُّرٍ وتَفكُّرٍ وصفاء ذهن فكذلك دقائق هذا القرآن وأسراره لا يقف عليها إلا من زكيتْ نفسُه ووفّقه الله إلى تدبّره أحسن تدبّر كما قال سبحانه : (سأصرفُ عن آياتي الذين يتكبرون في الأرض بغير الحق)[الأعراف 146]، إذ جاء عن قتادة أن معنى ذلك : سأمنعهم فهم كتابي [48] وهو نفس التفسير الذي ارتضاه ابن كثير بقوله : « أي سأمنعهم فهم الحجج والأدلة الدالة على عظمتي وشريعتي وأحكامي »[49].

ولكن يُستَشَفّ من كلامه أنه قد صرف معنى الآيات هنا إلى معناها العام الذي يعني الآيات الكونية – الدالة على عظمة الله كما ذكر – والآيات القرآنية الدالة على شريعته وأحكامه، وهو ما ارتضاه الطبري أيضا – بعد أن ذكر الخِلاف في ذلك – بقوله : « وأَوْلىَ الأقوال في ذلك بالصواب أن يقال إن الله أخبر أنه سيصرف عن آياته وهي أدلته وأعلامه على حقيقة ما أَمر به عبادَه وفرض عليهم من طاعته في توحيده وعدله وغير ذلك من فرائضه، والسمواتُ والأرض وكل موجود من خلقه فمن آياته والقرآن أيضا من آياته »[50]، والصرف هنا كما ذكر ابن تيمية هو منعهم بالطبع على قلوبهم فلا يكادون يتفكرون فيها ولا يعتبرون بها [51] . وقد أقرّ ابن تيمية في (الفتاوى) صحة الرأيين معا عن طريق الإشارة والقياس فقال : « فمن سمع قول الله تعالى لا يمسه إلا المطهرون وقال إنه اللوح المحفوظ أو المصحف فقال كما أن اللوح المحفوظ الذي كتب فيه حروف القرآن لا يمسه إلا بدن طاهر فمعاني القرآن لا يذوقها إلا القلوب الطاهرة وهى قلوب المتقين كان هذا معنى صحيحا واعتبارا صحيحا ولهذا يروى هذا عن طائفة من السلف قال تعالى : (ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين) وقال : (هذا بيان للناس وهدى وموعظة للمتقين) وقال : (يهدى به الله من اتبع رضوانه سبل السلام) وأمثال ذلك »[52].

وبهذا المعنى تكون مواقع النجوم المقسَم بها هنا هي مساقطها ومغاييبها لا ما رجّحه بعضهم من أنها مواقع تنجيم القرآن (أي مواقع نزوله منجّما شيئا بعد شيء)، وهذا المعنى هو الذي ارتضاه الطبري في تفسيره فقال : « وأَوْلَى الأقوال في ذلك بالصواب قول من قال معنى ذلك فلا أقسم بمساقط النجوم ومغاييبها في السماء وذلك أن المواقع جمع موقع والموقع المفعل من وقع يقع موقعا فالأغلب من معانيه والأظهر من تأويله ما قلنا في ذلك، ولذلك قلنا هو أولى معانيه به »[53] ، وابن القيم – معتمدا على ملاحظة جميع سياقات هذا اللفظ – في تبيانه بقوله : « ومن حُجّة من قال هي مساقطها عند الغروب أن الربّ تعالى يُقسِم بالنجوم وطلوعها وجريانها وغروبها، إذْ فيها و في أحوالها الثّلاث آية و عبرة و دلالة ... ويُرجّح هذا الرأي أيضا أن النجوم حيث وقعت فالمراد منها الكواكب[54] »[55].

والجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن ابن القيم قد تنبّه إلى وجود علاقة بين المقسَم به والمقسَم عليه، لا تكمن في المسّ الذي ذكرنا أنه مسّ فكري، بل في القرآن في حد ذاته،إذ يقول رحمه الله : «المناسبة بين ذكر النجوم في القسم وبين المقسم عليه وهو القرآن من وجوه : أحدُها أن النجوم جعلها الله يُهتدَى بها في ظلمات البر والبحر وآيات القرآن يُهتدَى بها في ظلمات الجهل والغيّ، فتلك هداية في الظلمات الحسيّة وآيات القرآن في الظلمات المعنوية، فجمع بين الهدايتين »[56] وهذا الرأي حسن جدا في بيان المماثلة بين النجوم والقرآن الكريم، وهو أحسن وألطف من الانسياق وراء فكرة العظمة وتفخيم المُقسَم به التي ذكرها بعض المفسرين في هذه الآية بالذات .

وهناك – غير هذا – آيات كثيرة تتجسد فيها علاقة المقسم به بالمقسم عليه سيميائيا، أدركها بعض القدماء وبعض المحدثين، وآيات لا زلنا في صدد البحث فيها بدقة على الرغم من ظهور هذه العلاقة فيها بادئ الأمر، نترك الخوض فيها لمناسبات أخرى بحول الله .

هوامش الدراسة

1) C. Peirce, Iettrs to welby, ed. i. Clieb, New haven, 1953, p 32 .

2) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون . دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان . ط1. 1998. 119/2 .

3) انظر: نفس المصدر 126/2 . 4) انظر: د. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وقواعدها . منشورات الاختلاف، الجزائر. 2002. ص39-40 .

5) د. محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا . دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء . ط1. 1987. ص35./6) انظر: نفس المرجع ص 37 .

7) الجاحظ، البيان والتبيين . دار الكتب العلمية، بيروت . دون ط . 45/1-46.

8) الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن . ت: نديم مَرعَشلي . دار الكتاب العربي ومطبعة التقدم العربي . 1972. مادة (ع ب ر) .

9) انظر:الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فنّيْ الرواية والدراية في علم التفسير. دار الفكر، بيروت.174/3.

10) محاضرات في السيميولوجيا ص42-43 ./11) إلا أنهم لم يطبّقوه بنفس الكيفية التي طبّقَتْه بها الدكتورة بنت الشاطئ، أي أنهم لم يتناولوا به هذا الضرب المهم من القَسم في القرآن ./12) فتح القدير 420/5.

13) البغوي، معالم التنزيل .ت:خالد العك ومروان سوار.دار المعرفة، بيروت.ط2 .1987 . 474/4 .

14)الألوسي،روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني دارإحياء التراث العربي بيروت100/30

15)القرطبي،الجامع لأحكام القرآن.ت:أحمد عبد العليم البردوني دار الشعب، القاهرة.ط2 .1972.20 / 11

16) انظر على سبيل المثال : الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع . دون ط. 242/4 . وابن عطية، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز . ت : عبد السلام عبد الشافي محمد. دار الكتب العلمية، بيروت . ط1. 2001. 467/5. ومحمد علي الصابوني، صفوة التفاسير . دار القلم، ومكتبة جدة . ط5. 1986. 546/3 . وقد استدرك بعضهم فقال : " والضمير في إنه قالوا عائد على القرآن ... وأقول : يجوز أن يعود الضمير في إنه على الكلام الذي أخبر فيه ببعث الإنسان يوم القيامة، وابتلاء سرائره، أي إن ذلك القول قول جازم مطابق للواقع، لا هزل فيه، ويكون الضمير قد عاد على مذكور، وهو الكلام الذي تضمن الإخبار

عن البعث، وليس من الأخبار التي فيها هزل، بل هو جد كله) أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط . مؤسسة التاريخ العربي ودار إحياء الراث العربي.ط2. 1990. 456/8 . وعليه قلنا : جميع المفسرين تقريبا .

17) الطبري،جامع البيان عن تأويل آي القرآن.دار الفكر، بيروت.26 / 154./18) روح المعاني26/ 177

19) من ذلك : قوله تعالى : (وآيةٌ لهم الأرض الميتة أحييناها)[يس 33] وقوله : (والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها.إن في ذلك لآية لقوم يسمعون)[النحل 65] وقوله : (ومن آياته أنك ترى الأرض خاشعةً فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزتْ وربَتْ إن الذي أحياها لَمُحْيِ الموتى)[فصلت 39] وقوله في معرض الاحتجاج للبعث وتأكيد أمره ، وبعد أن قال: (يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث)، : (وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج ذلك بأن الله هو الحق وأنه يحي الموتى وأنه على كل شيء قدير)[الحج 5-6] ./20) وذلك في قوله تعالى : (أئذا متنا وكنا ترابا ذلك رجع بعيد)[ق3].

21) صحيح مسلم . ت : محمد فؤاد عبد الباقي . دار إحياء التراث العربي، بيروت . دون ط. 2270/4 .

22) انظر: صحيح البخاري . دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت . 1994. 205/2

23) روح المعاني ج 26ص 174

24) الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين. ت : مصطفى عبد القادر عطا. دار الكتب العلمية، بيروت . ط1. 1990. 605/4 . وانظر: الهيثمي، مجمع الزوائد . دار الريانللتراث، القاهرة، ودار الكتاب العربي، بيروت . 1407هـ . 85/1 .

25) إلا ما ذكره الألوسي رحمه الله من فهم دقيق عن بعض العلماء الذين اعترضوا على مَن قال أن تشقق الأرض بالعيون لا بالنبات، حيث قال : (وقيل تشققها بالعيون وتُعقّب بأنّ وصْف السماء والأرض عند الإقسام بهما على حقيقة القرآن الناطق بالبعث بما ذكر من الوصفين للإيماء إلى أنهما في أنفسهما من شواهده وهو السر في التعبير عن

المطر بالرجع وذلك في تشقق الأرض بالنبات المحاكي للنشور حسبما ذكر في مواضع من التنزيل لا في تشققها بالعيون) (روح المعاني ج: 30 ص: 100).

26) ج 3 ص549 ./27) ج 3 ص 209 ./28) ابن قيّم الجوزية، التبيان في أقسام القرآن . دار الفكر . ص 3 ./29) التفسير البياني ص 24 ./30) التبيان في أقسام القرآن . ص 67 ./31) روح المعاني 71/5

32) انظر : فتح القدير . 3 / 138 ./33) ذكر ابن كثير أن هذا هو مذهب الجمهور .

34) ولكنه حين بحث في المناسبة بين المقسم به والمقسم عليه انساق كثيرا – إلا في بعض المواضع على الرغم من تفطنه لوجود المناسبة بينهما – وراء فكرة العظمة ودلالة الآيات المقسم بها على قدرة خالقها . انظر مثلا ج9 ص 24-130-157-163-237-253-330 . ومن دلائل تفطنه للمناسبة الجامعة واطرادها بين المقسم به والمقسم عليه في القرآن الكريم قوله في موضع آخر : « .. لاسيما وأني لم أقف على بحث فيه، ولا توجيه يشير إليه، ولكن مع التتبع وجدت اطراده في مواضع متعددة ، وجدير بأن يُفرَد برسالة » (أضواء البيان 73/9)، والملاحظ على عمله في هذا الصدد – وإن كان له فضل السبق – أنه لم يكن دقيقا دقة العمل الذي قدمته بنت الشاطئ مستمدةً دلالاته من روح القرآن وما يكتنف آياته من قرائن مقالية ومقامية .

35) محمد الأمين الشنقيطي وعطية محمد سالم، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن . عالم الكتب، بيروت.دون ط. 69/9 .

36) انظر : الجامع لأحكام القرآن 17 / 223-224 وفتح القدير 5 / 335 والبيضاوي، تفسير البيضاوي . ت : عبد القادر عرفات العشا حسونة . دار الفكر، بيروت . 1996 . 5 / 419 .

37) فتح القدير 5 / 335 ./38) التفسير البياني 166./39) روح المعاني 27 / 154 ./40) التبيان في أقسام القرآن 142-143 بتصرف ./41) انظر: نفس المصدر ./42) ونظير هذا الصنيع الذي يذهب بمقاصد بعض آيات القرآن الكريم أن تُضرَب الأمثال بالآيات، فيشيع ذلك المعنى المقصود من المثل على أنه هو المعنى المراد في تلك الآية التي ضُرب بها المثل فيغطي على الدلالة الحقيقية لها، ومثال ذلك ما لمستُه عند العامة – وكثير من الخاصة – عندما كنت أسألهم عن المقصود من قوله تعالى : (... فاسألوا أهل

الذكر إن كنتم لا تعلمون...) فيجيبون بأن المعنى فاسألوا العلماء... فهُم قد فهِموا أن أهل الذكر هم العلماء من خلال تردد هذه الآية كمثل سائر في الردّ على كل من لا يعرف شيئا فيُطلب منه أن يعود إلى أهله(أي المتخصصين فيه) فيسألهم عنه، وهذا بلا شك يُذهبهم عن القصد من أهل الذكر الذين هم في هذه الآية أهل الكتاب من اليهود والنصارى كما جاء في كتب التفسير وكما يدل عليه سياقا الآية المقامي والمقالي، فالأول يتمثل في سبب النزول الذي ذُكر فيه أن مشركي مكة أنكروا نبوة محمدρ وقالوا : الله أعظم من أن يكون رسوله بشرا فهلاّ بعث إلينا مَلَكًا (أسباب النزول للواحدي ص229) فأنزل سبحانه : (وما أرسلنا من قبلك إلا رجالا نوحي إليهم فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون) أي أن هذه سُنّة من سُنن الله التي لا تبديل لها، وهي أن لا يبعث إلى عباده رسلا إلا من جنسهم،وما دام أن العرب لم يعرفوا كتبا سماوية من قبلُ فقد طالبهم القرآن بأن يعودوا فيسألوا من عرفوا ذلك كاليهود والنصارى . أما الثاني – وهو السياق اللغوي – فيتمثل فيما جاء بعد هذه الآية مباشرة من قوله : (...بالبيّنات والزبر) في سورة النحل الآية 44 وقوله: (وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين). وبهذا المعنى يكون قطع هذه الآية عن سياقها الحالي أو المقامي الذي وردت فيه وربطها – في أذهان أكثر الناس – بسياق المثل الذي يُضرب بها ، وكذا قطعها عما جاء قبلها وبعدها في السياق اللغوي – كالذي يحدث لو قلنا : (فويل للمصلين) ولم نأت بما بعده من كلام – قد أَبْعَداها تماما عن المعنى الذي يريده الشارع سبحانه وتعالى . ولعل هذا ما جعل بعض العلماء يُكَرّهون ضرب الأمثال بالقرآن، أو أن تُتلى الآية عند شيء يعرض من أمور الدنيا، بل وجعله بعضهم من الاستخفاف بالقرآن الكريم . ومن ذلك قول ابن شهاب : لا تناظر بكتاب الله ولا بسنة رسول الله، قال أبو عبيد – شارحا– :يقول لا تجعل لهما نظيرا من القول أو الفعل.(انظر: البرهان في علوم القرآن 483/1)./43) التبيان في أقسام القرآن 143-144 /44) 3 / 125 .

45) الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن . ت: نديم مَرعَشلي . دار الكتاب العربي ومطبعة التقدم العربي . 1972. مادة (طهر) ./46) فتح القدير 5 / 160 والجامع لأحكام القرآن 17 / 226 .

47) روح المعاني 27 / 162-163 ./48) الجامع لأحكام القرآن 7 / 283 ./49) ابـــن كثير، تفسير القرآن العظيم . دار الفكر، بيروت . 1981. 2 /248 ./50) جامع البيـــان 60/9 ./51) روح المعاني 9 / 60 .

52) كتب ورسائل وفتاوى ابن تيمية في التفســير . مكتبـــة ابـــن تيميـــة ج: 13 ص: 242./53) جامع البيان 27/204./54) ولعل ما يؤكد هذا المعنى أيضا تفسير بعضـــهم للبروج بأنها (في اللغة القصور والمنازل والمراد بها هنا – يعني في قوله تعالى : (ولقد جعلنا في السماء بروجا)[الحجر 16] – منازل الشمس والقمر والنجوم الســيّارة وهـــي الاثنا عشر المشهورة كما تدل على ذلك التجربة)./55) التبيان في أقسام القرآن 137./ 56) نفس المصدر 138/1.

سيميائية العنوان واستراتيجية المفارقة
في قصيدة المهرولون للشاعر نزار قباني

الأستاذ : تاوريريت بشير
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر بسكرة

1- سيميائية العنوان :

لقد حظي العنوان في أطروحات السيميائيين باهتمام خاص، و هو نص و باقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، و العلاقة بين هذا الدفق التفريعي و العنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست علاقة اعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية، علاقة انتماء دلائلي، لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات و المقاطع أصبحت محكوما عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، و المساحة الدلائلية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلائلي للوحدات و المقاطع.و العنوان أيضا هو : « تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم تردادها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان و تقليبا له في صورة مختلفة فالكلمة المحور و التي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...» (1).

القصيدة التي بين أيدينا هي قصيدة حداثية ترفض الشكل الدائري الذي يلتف حول معنى واحد يشكل المعنى النواة، بل تعتبر الدلالات المتكاثفة الطاغية في أرجاء القصيدة تشظيا للعنوان، و لفهمها لا بد من تفكيك شفرات العنوان، لتجاوز الغموض شيئا فشيئا من خلال تتبع تناسل الدلالات عبر جسد النص.

إن لفظة المهرولون لا تعدو أن تكون إشارة ضوئية و مؤشرا دالا على كل ما ستحتويه هذه اللفظة من تشجير دلالي، و هي مشتقة من الفعل (هرول) على وزن (فعلل) ففي وزن الفعل تكرار لحرف اللام للمبالغة في الشيء، و الهرولة في لسان العرب: « بين العدو و المشي، و قيل الهرولة بعد العنق، و قيل الهرولة الإسراع.

و يقول الجوهري : الهرولة ضرب من العدو بين المشي و العدو، و في الحديث القدسي : π من أتاني يمشي أتيته هرولة ι، (...) و قيل الهرولة فوق المشي و دون الخبب و الخبب دون العدو » [(2)] .

إذا الدلالة المعجمية للفظة الهرولة هي السير بسرعة، يختطف نزار قباني هذه اللفظة فيفرغها من تلك المعجمية، ليشحنها بدلالات جديدة تحولت فيها لفظة المهرولون إلى آدم عمل جديد على تسمية الرأي العربي تسميات جديدة، حيث عمل على أخذ هذه الكلمة من مخزون اللغة فأطلق سراحها، فإذا بها هي كلمة حرة طليقة سابحة في فضاء دلالي مكثف. و المهرولون صفة للعرب، و قد جاءت اسم فاعل بصيغة الجمع و هي مبتدأ مرفوع لخبر محذوف تقديره (موجدون)، جاءت معرفة بالألف و اللام.

لقد تجاوز نزار قباني في هذا العنوان الشعري تلك الدلالة الهامشية التي تدل عليها الهرولة (السير بسرعة) فأصبحت اللفظة تدل على اللاثبات و اللاستقرار، و الاضطراب واللانسجام و الحركة و التخاذل، هذه الدلالات الفرعية تتموقع كلها تحت مظلة الدلالة الرئيسية التي يشغلها ملفوظ الهرولة، و المتأمل في الملفوظات النصية الواردة على مستوى المنجز النصي أو المقاطعة فإنه يلحظ انتماءها إلى الشجرة الدلالية أو الحقل الرئيس الذي يثيره العنوان مثل الأفعال التالية: دخلنا، وقفنا، لهثنا، ركضنا، تسابقنا... إلخ.فهي كلها تدل على الاضطراب و اللاستقرار، و هي صفات اتسم بها الرأي العربي في ظل هذه التراكمات السياسية الزائفة و الحائرة.

إن مشوار المهرول يتسم بالخيبة و الشك و الرفض، إنه في بحث و قلق مستمرين و هي حالة نفسية دفعت بالعرب نحو المجهول دون تحديد الوجهة التي هم إليها قاصدون.

لقد انطلقت القصيدة تفجر معانيها من هوس داخلي و احتفاء بالفرد العربي و انكساراته الروحية و السياسية حيث انكسرت الأحلام و شهدت الساحة خمول النظام السياسي. إنها مسيرة إنسان ممزق بين ماض منير و عالم قديم محاط بالذكريات و الشجن، و العالم الثاني مستقبل محاط بالهزيمة و الانكسار، و كأن الشاعر يجعل من الرموز الواردة أسلوبا لاستثارة الذكريات و البكاء، إنها محاولة للتشبث بالأرض و تعبير عن تلك النفسية الممزقة المنهارة.

و صورة أولئك العرب بإجماع هي صورة إنسان نراه مجهدا، و خائفا من الرحلة وما ستسفر عنه من هزائم و انكسارات جديدة. فبالفعل كانت اتفاقية أوسلو رحلة هزيمة جديدة قد خططت بعناية و رتبت بذكاء، و وقف الإنسان العربي خارج حلبة الصراع يتفرج على مصيره الذي تصوغه الأنظمة على هواها.

فجاء العنوان يعكس العنوان تلك النار المصطبغة بعذاب هذا الإنسان في فرديته المهددة و طريقه المؤدي إلى المجهول، و هو يهرول تناديه الحرية و تصوغ حماسه الثروة.

فالعنوان يجسد انفصال الإنسان العربي عن ذاته، هذا الإنسان المملوء بالشك و الحيرة تقتاده الريبة و ضياع النفس، إنه خوف يتنامى كلما ازدادت الهرولة، فلا تعرف تلك النفس الطمأنينة و الهدوء، باستثناء تلك النبرة اليائسة التي تجسد عذاب السريرة في هدوء واجم :

كم حلمنا بسلام أخضر
و هلال أبيض
و ببحر أزرق
و قلوع مرسلة.. (3)

فهذه النبرة الحزينة اليائسة نستشف منها رغبة في الحياة الكريمة من خلال تلك الألوان التي ترمز في مجموعها إلى السلام و الطمأنينة و التعلق بالحياة في ظل الكرامة و الحرية.. إنها صورة مشحونة بالواقع تستدعي صورة الخضوع و الهزيمة فلا سلام أخضر و لا هلال أبيض، كلها أحلام و هذيان من شدة ارتفاع حمي الهرولة، هكذا هي نفسية المهرولون تتابع تفاصيل صدماتها عبر مقاطع القصيدة، فتحدث الصدمة الكبرى و ربما يتوقف العرب عن هرولتهم و كأن الحكم قد أشار : الرجاء نقطة نظام. فيسأل العرب :

من ترى يسألهم
عن سلام الجبناء
لا سلام الأقوياء القادرين
من ترى يسألهم

عن سلام البيع بالتقسيط [4]

إن صورة العرب و هم يسألون تدفعنا إلى تخيل حالتهم فما عادت مفاوضات السلام تجدي مع إسرائيل إذ وجد العرب أنفسهم في مزبلة، لأن إسرائيل مذ وجدت تخون العهود و ترمي بالاتفاقيات في سلة المهملات و العرب يحفظون الوعود و يحلمون بالسلام مع إسرائيل، لكنهم مخطئون فإسرائيل لها طريقتها في اغتيال الأسئلة و السائلين :

اسكتوا الشارع..
و اغتالوا جميع الأسئلة..
و جميع السائلين..
و تزوجنا بلا حب..
من الأنثى التي ذات يوم، أكلت
أولادنا
مضغت أكبادنا.. [5]

هكذا يكون الزواج بلا حب حدا فاصلا بين مواقف متعددة، فإسرائيل تتكلم بلغة الدم والسلاح والعرب يأملون السلام ويحلمون باسترجاع أرضهم. وفلسطين تغتصب ويقام عرس اتفاقية أوسلو بمراسيم أمريكية ويحضره غرباء عن فلسطين أما العرب ربما توقفوا عن هرولتهم ليشاهدوا فلسطين تضيع من أيديهم للمرة الخمسين علي يد أمريكا و بإصرار من إسرائيل.

لقد قام العنوان بالمهمة التي أسندت إليه على أكمل وجه إذ كان يحمل قلقا دلاليا واضحا عبر تشظيه إلى دلالات فرعية لما تحتويه من فجوات تكتظ بالغموض، فالعنوان لا يسعى إلى تحقيق دلالة يقينية مباشرة، بل ليضع المتلقي عبر فوضى الدوال و مراوغة المدلولات في مساحة من اللغة تقوم على أصوات متعددة و نبرات متناقضة تسودها الضبابية، توحي له بتشتت فكر المهرولين و حيرتهم و قلقهم.

2- ملامح المفارقة في قصيدة المهرولون :

إن قصيدة المهرولون فضاء مفتوح على مفارقات عديدة تتعارض فيها الصورة و تتضارب فيها الدلالات لتكسر جدار اللغة و تحاول جعل القصيدة النزارية «زلزال يزلزل الشاعر » [6] إنها تبحث عن تفاعلات جديدة كانت عناصرها تتكرر.

إذ إن اللغة النزارية «ليست معصومة من الإعادة و التكرار لأنها ككل اللغات تموج و تهدأ و تقف و تتحرك و تصحو و تمطر و يتساقط ورقها ثم ينبت لها ورق جديد» (7) هذه الغرابة اللغوية هي التي جسدت المفارقة النزارية و قبل تتبع ملامح هذه المفارقة و تأثيرها في السياق الشعري نحاول التعريف بها.

عرفت المفارقة قديما منذ عهد أفلاطون باسم (أيرونيئيا) و تناولتها الأجيال باستمرار باصطلاحات و معان مختلفة و يرى (أوكست فليهم) أن المفارقة «وظيفة مجانية أخلاقية تقليصية» (8) لأنها تنطلق من السخرية و التهكم و المغايرة و تنظر إلى الأشياء بمنظار خاص.

أ/ المفارقة عنوانا: قدم نزار قباني عنوانه في شكل قضية مصغرة يرمي بها إلى مفارقة السخرية تطالعنا بصورة هذا الشعب الذي يحاول الاستفاقة لكنه ميت لا يستفيق. والهرولة وعاء يتسع لكل صفات التوتر والقلق والحيرة والشقاء فهي مثقلة بمعاني انعدام التوازن. وربما كانت المفارقة ترمي إلى إبراز صورة الشعب العربي الذي يحاول الاستفاقة في حين هو مثقل بكل معاني الانهزام والتوتر والانهيار...

و تنمو المفارقة في القصيدة مزهرة أشكالا عدة فتعطي لنا صورا مختلفة لعل أهمها:

1. مفارقة الأضداد: إذ يقوم التضاد بين الوطن و السراب في كون الأول مساحة أرضية معينة بينما تنعدم المساحة في حقل الشراب، و دلالة الوطن ترمي إلى الوجود و المكان في حين يمثل السراب دلالة اللاوجود واللامكان.

فالمفارقة تتجلى في التضاد الدلالي بين الاسمين، تتجسد هذه المفارقة في السطر التالي:

ما وجدنا وطنا نسكنه إلا السراب

و ثمة صورة أخرى لهذه المفارقة في قصيدة نزار في قوله :

و اغتالوا جميع الأسئلة

لتقع المفارقة بين عنصري الاغتيال والأسئلة، حيث يمثل الأول الموت واللاوجود بينما تمثل الأسئلة الحياة و البحث عن الحقيقة. وهنا تدل المفارقة على قتل الحياة و محاولة إسكات الضمير الإنساني.

2. مفارقة السخرية : يتكرر هذا النوع كثيرا لدى الشاعر ليبني موقفا يناقض ما ينتظر فعله تماما وتتمثل في قول الشاعر :

سقطت آخر جدران الحياء
و فرحنا..
و رقصنا..
و تباركنا بتوقيع سلام الجبناء
. . . .
سقطت للمرة الخمسين عذريتنا

إذ يتحول الوطن إلى علبة سردين عندما يحاصر و يسجن فيه الشعب، فلا يبقى مكان للحرية المرغوب فيها.

دون أن نهتز أو نصرخ..
أو يرعبنا مرأى الدماء..

لترتسم المفارقة في ردود الفعل المغايرة للتوقع، فالسقوط يتلوه فرح و رقص. و الاغتصاب يتبعه الصمت و الركض الذي يكلل بالانكسار والخسارة. وهكذا أراد الشاعر أن يرسم لوحته عن اللامبالاة العربية التي تصدق الوعود الكاذبة.

و يقدم لنا النص الصورة أخرى عن المفارقة في قول الشاعر :

و تزوجنا بلا حب
من الأنثى التي ذات يوم أكلت
أولادنا
مضغت أكبادنا
و أخذناها إلى شهر العسل
و سكرنا.. و رقصنا..
و استعدنا كل ما نحفظ من شعر
الغزل.. (9)

إذ تدعونا أفعال الزواج و قضاء شهر العسل واستعادة شعر الغزل إلى دلالات الطمأنينة والارتياح غير أن الصورة تتحول إلى فاجعة زواجنا من المرأة التي أكلت

أولادنا ومضغت أكبادنا. وتأتي المفارقة لإبراز شخص هذه المرأة التي تمثل الحكم الصهيوني المتطلع إلى إسكات الفلسطينيين و نسف ذاكرتهم.

3. مفارقة الإنكار : وهي «منحى يقتضي السخرية لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية والإنكار لما يتحقق » (10) و من أمثلتها في القصيدة :

من ترى يسألهم
من سلام الجبناء
لا سلام الأقوياء القادرين
من ترى يسألهم
عن سلام البيع بالتقسيط
و التأجير بالتقسيط
و الصفقات..
و التجار.. و المستثمرين » (11)

إذ يرتبط السلام دوما بالجبن و الموت و البيع بالتقسيط و الصفقات و التأجير. و هو الموقف الذي تنطلق منه المفارقة إذ يمثل السلام، الحياة الآمنة، والهدوء والاستقرار بينما تقلبه المفارقة إلى حيرة و نار للقلق تؤججها الوعود الكاذبة و القرارات التي لا تخدم القضية :

فلسطين بينهم كمزاد
كل شار يزيد متى شاء (12)

4. مفارقة التحول: وتظهر هذه المفارقة من خلال تغير الدلالة «كأن تكون الدلالة إيجابية وتتحول إلى سلبية » (13) هي في قول نزار :

أندلس واحدة نملكها
سرقوا الأبواب،
و الحيطان،
و الزوجات و الأولاد
و الزيتون و الزيت » (14)

إذ تتحول الملكية في المقطع التالي إلى اللاملكية، حيث تسرق الزوجات والأولاد ويغيب الاستقرار وتسرق رموز الإسلام و تذهب كل الآمال والأحلام أدراج الرياح.

و تبدو مفارقة التحول في قول نزار:

بعد هذا الغزل السري في أوسلو

خرجنا عاقرين

إذ يأتي الغزل عاقرا و تتحول الهبة المتمثلة في الوطن إلى حبة قمح أو حبوب. فتجلس الأمة على الأرض الخراب. فالقصة تبدأ و تنتهي بالعقم، إنها المحدثات التي تجعل العرب يقفون دون ردة فعل.

5. مفارقة الأدوار: إذ تتخذ صاحب الموقف الطبيعي موقفا محايدا لموقفه الذي اقترن به في الذاكرة، أين تنتهي مهمة صاحب الموقف في الذهن، لتبرز مهمة أخرى مغايرة وترد هذه الصورة من المفارقة في قول الشاعر :

سقطت إشبيلية

فلا من بلد نحضنه

سقطت إنطاكية

. . .

سقطت مريم في أيدي الميليشيات »[15]

فكل من أنطاكية و إشبيلية، وعمورية، ومريم تسقط بعدما كانت رموزا حية ارتبطت بالشموخ و الخلود و الثبات، وانقلب دورها إلى تمثيل الهزيمة.

6. مفـــــارقة المفاجــأة: «تقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به»[16] فيأتي الموقف مفاجئا لما يتوقعه القارئ، و تتمثل هذه المفارقة في قول نزار:

عندما يبقى ضمير الشعب حيا

كفتيل القنبلة

لن تساوي كل توقيعات أوسلو

خردلة

فالشاعر يفاجئنا بنار الثورة بعد السلام الناجح و الجو الهادئ فتنتهي كل هذه اللحظات لتستحيل كل المعالم السابقة إلى الذل و الانكسار.

هوامـــــش الدراســـــــة

(1)عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات و نماذج محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2001، ص 61

(2) ابن منظور: لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، مادة هــرول، ص 696.

(3) نوال مصطفي: نزار.. و قصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر و الإعلام، 1998، ص 94.

(4) المصدر نفسه، ص 94.

(5) المصدر نفسه، ص 95.

(6)مفيد فوزي: نزاروأنا.. أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة، ط1، 1998، ص 15.

(7) المرجع نفسه، ص 138.

(8) سامح الرواشدة ــ فضاءات الشعرية، المؤتمر القومي للنشر، ط 1، 1999، ص 80.

(9) نوال مصطفى: نزار.. و قصائد ممنوعة، ص 93.

(10) سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص 20

(11) نوال مصطفى: نزار.. و قصائد ممنوعة، ص 95،94.

(12)نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قبــاني – بيــروت–ط2، 1982،ص 139.

(13)سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 22.

(14) نوال مصطفى: نزار.. و قصائد ممنوعة، ص 92.

(15)المصدر نفسه، ص 91.

(16)سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 28.

مدخل إلى السيميائيات التداولية
إسهامات بيرس وشارل موريس

الأستاذ: هواري بلقندوز
كلية الآداب والفنون
جامعة مستغانم

قد يشكل على الباحث التحدث عن المسار الإبستمولوجي الذي سلكته الممارسات السيميائية تنظيرا ومراسا للخروج في شكلها النهائي أثرا مكتملا. ذلك أن الدرس السيميائي، بكل ما يعتروه من خصوصيات ومنذ اختماره فكرة في خلد مؤسسه الأول دوسوسير، إلى تجسده وجودا مكتملا مستقلا مع بيرس وموريس، ظل يراهن على مفاهيم قاعدية هي العلامة، الدلالة، القيمة، والسياق..إلخ، بغية تفسير التجربة الإنسانية العادية من منظورات متعددة ومختلفة، تتزاحم بموجبها العلوم الإنسانية والدقيقة مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة واللسانيات والرياضيات والمنطق وغيرها.

وقبل أن نجوس في مسارب هذه الإشكالية نقدر أنه من الضروري الإشارة إلى أن المعطى الاجتماعي التجريدي لسيميولوجيا دوسوسير أفضى إلى تمركز الدراسة حول آلية العلامة ووظيفتها التواصلية، مع تجاهل الجانب الإنجازي للعلامة، بله إقصائه خارج السيميولوجيا وبالتالي هو إقصاء للتداولية. وههنا نقطة انطلاق السيميائيات الأمريكية التي ترى أن البعد التواصلي ما هو إلا نمط خاص من أنماط السيميوزيس ينبغي لكي يكتمل مشروع الدراسة،أن تدرج باقي أنماط السيميوزيس ضمن السيميائيات.ومن هنا يبدو تدارك المعطى التداولي أمرا يتوقف على مدارسة الجانب الإنجازي للعلامة بكل ملابساته السياقية والتي نجملها في مقولات ثلاث هي:

– مفهوم الفعل L'Acte: أي إن الكلام هو فعل واقعي من جهة كونه تدشينا لمعنى يؤثر في المتلقي.

– مفهوم السياق Contexte: المقصود به الوضعية الملموسة التي تصاحب إنتاج أفعال اللغة المتعلقة بالمكان والزمان وهوية المتكلمين.

- مفهوم الإنجاز Performance: أي إنجاز الأفعال في السياق إما بتحقيق القدرات اللسانية للمتكلمين، وإما بتحقيق القدرة التواصلية Compétence communicationnelle بين المتكلمين. [1]

1-تأسيس السيميائيات ش.س. بيرس:(1839-1914)

تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن جهود الفيلسوف الأمريكي ش.س. بيرس تعد منعطفا حاسما في تطوير الدرس السيميائي الغربي انطلاقا من قاعدة معرفية منطقية وفلسفية ترتكز على نظرية المقولات المقتبسة عن كانط وهيجل وتستلهم الدعوات التي نادى بها المنهج الكلي ومركزية الجبر وفلسفة ديكارت (1650) ولايبنتز G. Leibniz (1716) وإ. دوكونديلاك E. Decondilk (1708)، وماركيز دوكوندورسيه M . De Condercet (1794) من ذي قبل. وانطلاقا من هذا الزخم المعرفي تبلورت طروحات بيرس الجديدة الداعية إلى ضرورة اعتماد منطق شكلي قوامه جبر العلامات ، يسعى إلى تفسير معاني و دلالات التجربة الإنسانية استنادا إلى معلومات أمبريقية وقواعد شكلية ذات طبيعة تأملية، بعيدا عن التصور اللغوي الذي سرعان ما التزم به دوسوسير في مجال اللسانيات البنيوية.

ضمن هذا السياق، يكون المنطق حسب تعبير بيرس، اسما آخر للسيميائيات بوصفها نظرية شكلية للعلامات. قوامها جملة القوانين التي تنظم هذه العلامات، يكون مجموعها لغة معينة في علاقة مع الفكر. وإذ ذاك، تكون السيميائيات ضابطا لهذا الفكر، شأنها في ذلك شأن المنطق. وما دام الإنسان يفكر من خلال العلامات، فإنه يتعين على الباحث السيميائي رصد هذا التفكير في مستوى العلامات ذاتها.

ويبدو أن بيرس لم يبتكر مصطلح السيميائيات من عنده، بل استلهمه من المصطلح الذي أطلقه جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرع من المنطق والذي اعتبره لوك علم اللغة.(2)

وعلى غرار تصور لوك يرى بيرس أن موضوع السيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها أو ما سماه بـــ: السيميوزيس (semiosis). تلك السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما باعتباره علامة. ويبدو أن مفهوم السيميوزيس

يقترب من مفهوم الوظيفة السيميائية fonction Sémiotique عند يالمسليف باعتبارها بداية وغاية لكل فعل سيميائي.

هكذا يصير السيميوزيس عبارة عن دلالات متناسلة وغير منتهية يحركها اشتغال عناصر ثلاثة هي: الممثل Representamen

- الموضوع Objet

- المؤول Interprétant'.(3)

بيد أن السيميائيات بهذا المفهوم تغدو حقلا ينكب على البحث في أنساق العلامات، وذلك على مستويين اثنين: أولهما أنطولوجي يعنى بماهية العلامة أي بوجودها وطبيعتها وعلاقاتها بالموجودات الأخرى ائتلافا واختلافا، والثاني تداولي يعنى بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية.(4) وما من شك في أن اعتبار هذين المستويين في دراسة العلامة كان له تأثير بالغ على التعميقات المنهجية التي شهدها هذا الحقل المعرفي في فترات لاحقة.

1-1مفهوم العلامة عند بيرس

ينطلق بيرس من تحديده للعلامة من منطلق السيرورة الدلالية التداولية (السيميوزيس) القائم على مقولة الثلاثية Triadique خلافا لنظيره دوسوسير الذي حصر مفهوم العلامة في مقولة الاختلاف أو التعارض الثنائي دال/مدلول. فالعلامة أو الممثل Représentamen هو : " شيء ما يمثل شيئا ما، بالنسبة لشخص ما، بمظهر ما أو إمكانية ما".(5) (شيء ما) معناه كل ما يمكن أن يكون حاملا ماديا لما هو في الواقع، ويريد به اللغة، الألوان...وغير ذلك. خلافا لدوسوسير الذي حصر الحامل المادي في الصورة السمعية. (بالنسبة لشخص ما) المقصود به لفكر وذهن ذلك الشخص الذي يستقبل ذلك الشيء. (يمثل شيئا ما) يريد به الشيء الحقيقي الموجود في الواقع، (بمظهر ما أو إمكانية ما) معناه أن الشيء الممثل لا يتفرد بحالة واحدة.

بالإضافة إلى ذلك، اعتمد بيرس في تقسيمه للعلامة على مبدأ التثليث انطلاقا من العناصر الثلاثة المكونة للعلامة وهي: الممثل_الموضوع_المؤولة. على نحو يغدو معه التقسيم الثلاثي الأول باعتبار (المثل) إلى:

- علامة نوعية (طبيعية) Qualisigne؛

- علامة متفردة (عقلية) Sinsigne؛
- علامة عرفية Légisigne.

بينما يكون التقسيم الثلاثي الثاني باعتبار العلاقة بين الموضوع والمؤولة إلى:

- الأيقونة Icône؛
- المؤشر/الشاهد Index؛
- الرمز Symbole.

أما التقسيم الثلاثي الثالث فيكون باعتبار المؤولة:

- تصور Rhème؛
- تصديق Dicisigne؛
- حجة Argument.

ويمكن أن نمثل هذا التقسيم وفق الخطاطة التالية:

	العلامة	الموضوع	المؤولة
الممثل باعتباره علامة	**علامةطبيعية نوعية**	**علامة متفردة (عقلية)**	**علامة عرفية**
العلامة بالنظر إلى الموضوع	**أيقونة**	**مؤشر/شاهد**	**رمز**
العلامة بالنظر إلى المؤولة	**تصور**	**تصديق**	**حجة**

ما يمكن أن نلاحظه من خلال هذه الخطاطة هو أن أي طرف في هذا التقسيم يعد علامة ذات وظيفة دلالية ثلاثية، تشتغل بدورها ضمن فضاء سيرورة السيميوزيس كما لو كانت عنصرا من عناصر العلامة.

ثم إن هذا التقسيم الجبري للعلامات الذي اقترحه بيرس يستند إلى أبعاد ثلاثة:

– بعد نحوي نمطي: يمثله التقسيم الثلاثي الأول (ع. نوعية، ع. متفردة، ع. عرفية)؛

– بعد أنطولوجي دلالي: يمثله التقسيم الثلاثي الثاني (أيقونة، مؤشر، رمز)؛

– بعد منطقي تداولي: يمثله التقسيم الثلاثي الثالث (تصور، تصـــديق، حجة)؛(6).

1-2المعطى التداولي لوظائف العلامات

وما نخلص إليه عقب هذا العرض هو أن المعطى التداولي لمشـــروع بيـــرس السيميائي يقوم أساسا على مقولة الفعل Acte، حيث أن الحكمة التداولية لبيرس تقضي بأن الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجه نحو الفعل. وبأن الفكرة التي نكونها عن الأشياء هي مجمل الآثار التي نرتئي إمكانيتها انطلاقا من الأشـــياء.(7) وإذا كـــان (الفعـــل) فـــي اصطلاح التداوليين هو تدشين لمعنى يؤثر في المتلقي، فبإمكاننا أن نعتبـــر الأيقونـــة –بوصفها فعلا سيميائيا– تدشينا لمعنى هو التصور، وكذلك الأمـــر بالنســـبة للمؤشـــر والرمز. بالإضافة إلى ذلك فإن العلامة النوعية مثلا يشترط فيها التجسد في الواقع لأن وجودها في الواقع يكتسي طابعا معنويا لا حسيا، وبالتالي لا يمكن اعتبارهـــا علامـــة حقيقية حتى تتجسد بصفة فعلية. فالعطر مثلا علامة نوعية طبيعية ذات وجود معنوي، إذا تجسدت فعليا في الواقع أصبحت علامة حقيقية، يمكن أن نسميها علامـــة إنجازيـــة انطلاقا من المعطى التداولي لمقولة الإنجاز Performance.

أما العلامة المتفردة (العقلية) والعرفية فتؤطرهما مقولة السياق Contexte على نحو تبدو فيه الأولى فعلية تشكل علامة بحكم نوعيتها وتتضمن بدورها علامة عرفيـــة قوامها الإدراك القائم على التصديق العرفي. فرؤية الدخان مثلا علامة على النـــار أو الاحتراق؛ في حين تستمد العلامة العرفية طاقتها التدليليـــة مـــن ســـياق المواضـــعة Convention ، وينبني إدراكها على مقوم الحجة Argument؛ فصورة الميزان مثلا في سياق المواضعة القانونية يرمز إلى العدالة، لكن سرعان ما تنحرف دلالتـــه إلـــى سياقات أخرى بمجرد إفلاته من معيار هذه المواضعة.

2. إسهامات شارل ويليام موريس (1938):

اهتم شارل موريس منذ سنة 1938 على غرار فريج Freege بدور التســـجيل الرمزي في العلوم، وهو متحمس لمشروع بيرس حول سيرورة العلامات في مجموعها.

بل راح يستلهم مقولات بيرس في معظم أبحاثه، مؤسسا انشغاله على نظريــة عامــة للعلامات تنطلق من قاعــدة معرفيــة متعــددة الاختصاصـــات Interdisciplinaire أنثروبولوجية، فلسفية وسلوكية و منطقية.

تبدو السيميائيات في نظر موريس في علاقة مزدوجة بالعلوم، كونها علما مـــن بين العلوم من جهة، وأداة في خدمة العلم من جهة ثانية. وهي إذ ذاك، تعد مرحلة نحو وحدة العلوم من حيث إنها تقدم دعامة للعلوم الإنسانية المتخصصة في نمط من أنمـــاط العلامة. وإلى أبعد من هذا يضيف موريس أن الموضوعات التي تطرقها العلوم الدقيقة تعد علامات مشروكة بطريقة معقدة مع تلك التي تطرقها العلوم الإنسانية. ويتولد عـــن هذه الشراكة مشروع واسع لتوحيد العلوم الدقيقة والإنسانية ضمن إطار نظرية عامـــة للعلامات. ولإنجاز هذا المشروع يتوجب على السيميائيات في نظر موريس أن توحـــد لغتها الخاصة، وتسعى لمقولة الخطاب الشارح حول العلامات Métadiscours، بغية تبسيط العلم، ما دامت أداة للعلوم، وإرغانون (Organon) دراسة العلوم بالنسبة لما بعد العلم (Métascience).(8).

2-1مفهوم السيميوزيس عند موريس:

قد لا نكاد نلمس في وفاء موريس لطروحات بيرس حول العلامة والسيميوزيس إلا ذلك التفرد المؤطر بالنزعة السلوكية البراغماتية، أبدى من خلاله موريس دفاعا عن تأويل سلوكي لنظرية العلامات على الرغم من إيمانه العميق بحياد الدرس الســـيميائي بالنظر إلى التعارض بين النزعتين الذهنية والسلوكية. وعلى الرغم مـــن ذلـــك، لـــم يتجاوز هذا التفرد تأكيد بيرس نفسه على الخاصية الفردية لكل سيميوزيس.(9) ويتبنى موريس عقب بيرس التعريف نفسه الخاص بالسيميوزيس ويميز فيه بين ''الشيء الذي يعمل كدليل وبين ما يحيل عليه الدليل، وبين مفعول الدليل على أي شخص شارح كيفما كان نوعه، وبمقتضى ذلك المفعول يصبح الشيء المقصود دليلا بالنسبة لهذا الشـــخص الشارح. ويمكن أن تسمى هذه المكونات الثلاثة للسيميوزيس على التـــوالي بالـــدليل – الحامل والمعين والمؤول، ويمكن أن يدرج الشخص الشارح كمعامل رابع".(10) وبعد مرور ست وعشرين سنة من بلورة مفهوم السيميوزيس (1964) يضيف موريس مكونا آخر هو مفهوم السياق. وفي ضوء ذلك ينظر إلى السيميوزيس على أنـــه علاقـــة ذات

خمسة أطراف، تلك العلاقة التي تخلق فيها العلامات التهيؤ للفعل بطريقة مخصوصـــة في الأشخاص الشارحين، تجاه نمط معين من الموضوعات، في ظل بعــض الشـــروط السياقية، وبالتالي فإن هذه الأطراف هي بمثابة خصوصيات علائقية يتم ترصدها مـــن خلال الانخراط في الصيرورة الوظيفية للسيميوزيس.

يشير موريس عقب ذلك إلى أنه بإمكاننا دراسة السيميوزيس بمعزل عن ســـياق سيميوزيس العلاقات التي يطلق عليها (Dyadiques) مسلما بثلاث علاقات هي:

- العلاقة الشكلية للعلامات فيما بينها: و تتحقق من خلال البعد النحـــوي التركيبـــي للسيميوزيس.
- علاقة العلامات بالموضوعات: تتحقق من خلال البعد الدلالي للسيميوزيس.
- علاقة العلامات بالمؤولين: وهي علاقة تداولية للسيميوزيس تحيلنا علـــى علاقـــة العلامات بمستعمليها.

وهكذا نخلص إلى حقيقة مؤداها أن النسق السيميائي لدى موريس يتحدد في أبعاد ثلاثة: النحوية- الدلالية – التداولية؛ بحيث يشير البعد الأول إلى مميزات اللغة من جهة تعقد بنياتها النحوية، بينما يتعلق الثاني باتساع مجال الأشياء التي تشير إليها العلامات اللغوية، أما البعد الثالث، فيحيل على الغايات التي تتلاءم معها. ونحن إذ نهم بمقارنـــة كهذه نكتفي بالوقوف عند البعد الثالث (التداولية) لاعتبارات منهجية تقصدناها سلفا.

2-2المكون التداولي في سيميائيات ش.موريس:

اقترح ش. موريس منذ سنة 1938 تعريفا للتداولية على أنها "ذلك الفرع مـــن السيميائيات الذي يدرس العلاقة القائمة بين العلامات ومستعمليها. وفي مقام لاحق من أبحاثه يوضح موريس أنه ما دامت العلامات تمتلك أعضاء حية بوصفها مؤولات، تغدو التداولية بحثا في مظاهر حياتية السيميوزيس يمثلها مجموع المظـــاهر الســـيكولوجية والبيولوجية التي ترتبط بنشاط العلامات.

ولعل أهم ما يميز المعطى التداولي لمشروع موريس هو تمييزه بين التداوليـــة المحضة، والتداولية الوصفية، على أن تكون هذه الأخيرة موضوع التعريف المشار إليه آنفا، بينما تعنى التداولية المحضة بإنجـــاز اللغـــة أو الكـــلام علـــى البعـــد التـــداولي للسيميوزيس مجسدا في مقولات الفعل والإنجاز والسياق بوصفها وظـــائف علامـــات

للثبت والفهم.(11) وعقب ذلك ينبغي أن ننوه بمفهوم القواعد التداولية الذي أشار إليـــه موريس على أن هذه القواعد تمثل جملة الشروط الخاصة للتأويلات التي تكـــون فـــي إطارها العلامات-الحوامل/السيارة Signes Véhicules بمثابة علامات وظيفية بحيث تعمل كل قاعدة بطريقة سلوك نمطي خاص بكل قطب من أقطاب السيميوزيس، ومـــن جملة هذه القواعد هناك قواعد تداولية خصوصية تعبر عـــن الشـــروط التـــي يجـــب استيفاؤها لدى المؤول حتى تعمل بوصفها حروف تعجب مثل "أوه" وأوامر مثل: "إلى هنا" واصطلاحات تقويمية مثل: "لحسن الحـــظ"، وغيرهـــا مـــن الأســـاليب البلاغيـــة والشاعرية. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن عملية تأصيل هذه الشـــروط- فـــي حدود عدم استنفاذها لسياقاتها التداولية- تتم في اصطلاحات النحو والدلالـــة. وعندئـــذ يكتمل الطابع العام للوصف اللغوي.(12)

وانطلاقا من مقولة السياق التداولية يؤكد موريس على أن العلامة اللسانية تتحدد بحكم استعمالها في تنسيق مع علامات أخرى مستعملة (منجزة) من قبل أعضاء جماعة اجتماعية، وما دامت اللغة نظاما اجتماعيا للعلامات الوسيطة، ينطـــوي فهمهـــا علـــى استعمال تنسيقات وتحويلات العلامات.(13)

خلاصة القول إن تداولية موريس أقرب من سيميائية بيرس ، وأبعد من أن تكون تداولية لسانية محضة وهي بذلك تنخرط في دائرة الدرس االسيميائي العام الذي تغطي حيثياته كل مظاهر الحياة خارج اللغة وخارج الـــوعي. وأخيـــرا إذا كـــان موضـــوع السيميائيات عند بيرس هو النسق الســـيميائي مـــن حيـــث كونـــه ســـيرورة دلاليـــة (سيميوزيس)، فإن مشروع موريس يكاد يلطف من غلياء ذلكم النسق الترميزي بتركيزه على الملابسات التداولية للأشخاص الشارحين كموضوع لمشروعه الخاص متجـــاوزا النسق السيميائي إلى النسق التداولي.

ومع هذا وذاك يظل المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطره المرجعية، وموضوعاته وممارساته الإجرائية، في علاقاته بالعلوم الأخرى ، وذلك لرسم منهجه، وتشييد مقولاته، وتبيان أدبياته من خلال الممارسات التطبيقية التي تمتد علـــى نطـــاق أوسع ضمن نظرية تحليل الخطاب.ولعل هذا ما حذا برولان بارت في أبحاثه المتألقـــة إلى إثارة جملة من القضايا التي تتعلق بنضج هذا المشروع وتبلور قضاياه.

هوامش وإحالات

1) – ينظر: F. Armenguaud : La Pragmatique; Presse Universitaire de France- Paris. 1985 ;P.8

2) – ينظر: نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية- مكتبة لبنان، ناشـــرون، دار بوبال للطباعة، ط1. 2003. ص 366؛

3) – ينظـــر: P. Guirraud et A. Rey : Théorie du sens Lecturer II ; Paris. Ed. Klincksieck ; 1976. P.82

4) – ينظر: سيزا قاسم: السيموطيقا حول بعض المفاهيم والأبعـــاد/مـــدخل إلـــى السيميوطيقا، مقالات ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار إليـــاس العصرية، القاهرة؛1986 ص19

5) – ينظر: C.S. Pierce : Ecrits sur le Signe; Paris; Le Seuil. 1978. ؛P121

6) – ينظر: مبارك حنون، تقديم الترجمة العربية لكتاب مرسيلو دسكال؛ الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. دار فريقيا الشرق، المغرب ، ص5

7) – ينظر: فرنسواز ريمينكو، مالمقاربة التداولية. ترجمة سعيد علوش. مركـــز الإنماء القومي، بيروت – 1986. ص19.

8) – نفسه ص..24

9) – مارسيلو داسكال، المرجع السابق، ص.21

10) – وليام شارل موريس نقلا عن مارسيلو داسكال. (الترجمة)، المرجع السابق، ص.20

11) – ينظر: فرانسواز ارمينوكو – المرجع السابق، ص.30

12) – نفسه، ص ص 29 – 30،

13) – نفسه ص 30.

العلامـــــة والعمـــل المســـــــــــرحي

الأستاذ: جاب الله أحمد

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر بسكرة

الملخص

يعرض هذا اليحث اهتمام المقاربة السيميائية (أو العلاماتية) بكفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتمادا على العلامات (الرموز، الاشارات ، والدلالات).

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله ،وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعوا العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون.

كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ، ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات(Signs) التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات تحكمها قيم ومعايير ومقاييس وأعراف ومبادئ مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كلّ مجموعة منها –أي هذه العلامات- نظاماً محكماً يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة يُنتِجُ من خلالها معاني ودلالات يدركها أفراد هذا المجتمع كلّ على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده.

العلامة المفهوم والمصطلح:

العلامة شارة فارقة بين أمرين متباينين. فالسفينة في عرض البحر ليلاً، يلوب ربّانها عن الإشارة الضوئية، ليعرف موقعه في المكان، بعدما يكون اهتدى إلى الوقت علاماتٍ من النجوم.

والعلامة فرق بين حالتين متباينتين: علامة النوم عند الإنسان تُناقض علامة الصحو، وعلامة جثوم الليل تُناقض علامة بزوغ النهار، وعلامة الفقر تناقض علامة الغنى، وعلامة الجوع تفترق عن علامة الشبع. والعلامة شارة تدلّ على معنى، فإذا كان اللون الأحمر يعني التوقّف عن الحركة، فإن الأخضر يعني الانطلاق. لكن هذا المعنى ليس واحداً في جميع الحالات، وإن كان له لقاء مع الأسس، فالأخضر يرمز إلى الربيع، والأحمر يرمز إلى الثورة أو الدم، بينما الأسود يحمل شارة الحقد، والأبيض يعني الصفاء. واختلاف هذه الرموز والمعاني يعود إلى المرجوّ من العلامة.

وكل الأعمال الأدبية والفنية تستهلك أو تسترفد بعض العلامات، للتعبير عن معان خاصة. ويتمّ التوظيف حسب الموقع والانسجام مع المصطلح والرمز. وهذه العلامات تختلف قليلاً في بعض مداليلها، إلا أنها تساعد على الفهم والتواصل أكثر. فعلامة الإبداع هي غير علامة التقليد، وعلامة الوعي هي غير علامة الجهل، والعمل الروائي له علامة فارقة، تمتاز به عن غيره من الأجناس، وتشكّل نبراساً، إليه يرحل التواصل، فيُعرف هذا الجنس من الآخر، ونعرف الأنثى من الذكر، مهما تغايرت الصفات الظاهرة.

وإذا كان الإبداع اختراقاً للسائد المألوف، فتتغيّر صفة عن صفة، وطريقة عن طريقة، فإن الذي لا غناء عنه هو أن الأساس يبقى مرجعاً، منه يُدرك المتلقّي أو المتواصل النوع أو الجنس الذي يُرى أو يدرك. فعلامة الحيوية هي غير علامة الركون، وعلامة الانبثاق هي غير علامة الاستقرار، وما إلى ذلك.

والعلامة تنقسم إلى مراحل في المكان، قد يكون أن يأخذ الروائي النقطة الوسطى علامة مركزية، وعندئذ، لا بد من استيفاء حق هذه المركزية من الحضور، وشأنها في التوجّه على كلّ المسارات. والعلامة في الزمان تأخذ حيّزها من الوجهة، التي يُسيّرها لها الكاتب، وكذلك فإن هذه العلامة في الوسط الاجتماعي تحمل دلالة على

القصد. وبمعنى من المعاني فإن هذه العلامة مُرَتكز لتصوّر عام وتصوّر خاص في الوقت نفسه.

فأي العلامات أشدّ تمايزاً من الأخرى في العمل الدرامي؟..

من الوجهة النظرية يمكن اعتبار علامة أحسن تمكيناً للفعل الدرامي، فيما لو استخدمت. إلا أن هذا التقدير يصطدم بالإبداع الدرامي. فرب علامةٍ لا تشغل حيزاً فاعلاً في عمل درامي، تكون شديدة الحساسية والإفصاح في عمل درامي آخر. أيعني هذا التصوّر أن العلامة تأخذ مدلولها وفعلها من العمل الدرامي؟.. وإذا كان الأمر كذلك، فما الذي يميّز علامة من علامة، لا سيما أننا نعرض أمثلة، منها تبدو العلامة فارقة، تقود إلى أن تكون دليلاً هادياً في وسط العتمة، أو هيمنة الضياع؟..

ما من شك بأن العلامة تأخذ فعلها من المضمون الدرامي، لكن تلك العلامة إن لم تكن ارتكازاً، فإن العمل الدرامي برّمته يغدو عرضاً لمشاهد متتالية، يضيع منها القصد السوي. ولا يعني هذا التصوّر أن العلامة تحمل الإبداع الدرامي إلى النجاح، ذلك أن العلامة إشارة، تحمل على الاهتداء، وقد لا تقود إلى السمو.

بشكل ما، تبدو العلامة مرتكزاً للعمل الدرامي، وربما امتزجت بالقصد، لكن الفصل بين العلامة والقصد نحبّ أن يكون واضحاً، فالعلامة تساعد القصد لبلوغ غايته، بينما القصد لا يمكّن العلامة من الارتكاز. ولما كان الأمر كذلك، فإن العلامة تشكّل مُرتكزاً، وتقود إلى نتيجة، وقد تكون مكينة في تخطيط الفعل الدرامي وأبعاده على المستويات جميعها، كأنها تلعب دور المحرك، حيث يبدو العمل الدرامي من دون العلامة تسلّلاً إلى الحكي، الذي لا طائل من ورائه.

فما الذي يقصده النقد من العلامة؟..

لن تكون العلامة عصا سحرية، منها أو بها نتصيّد ذروة وإشارات الطرق في الإبداع الدرامي. ولن تكون العلامة بوحاً أثيرياً، يرسله المبدع إلى المتلقي، بل ربما يكون المتلقي غافلاً عن العلامة وأسرارها، ومع ذلك، يقدر على التواصل مع العمل الدرامي في

مدّه وجزره. إلا أن النقد عليه أن يستوفي العلامة ومدلولها، كي يصبح النص أكثر فهماً، والتعامل أكثر كثافة، والتوازن أكثر انجذاباً.

العلامات في العمل الدرامي كثيرة، تشكّل قلّتها ضعفاً في البناء الدرامي، وهي متنوعة، منها ما يعود إلى المكان، ومنها ما يعود إلى الشخص أو الأشخاص أو الفعل الدرامي. والناقد يأخذ العلامة الكبيرة ذات الارتباط بعلامات أخرى، أصغر منها، أو أقلّ منها شأناً، ليستوفي المدلول الذي يتوّجه إليه القصد.

لا يحتاج المرء إلى مجهود كبير ليكتشف أن الكتابة الأكاديمية العربية اليوم تختلف عما كانت عليه منذ نصف قرن - مثلاً - نتيجة الاحتكاك بالثقافة الأوربية والأمريكية . من هنا ينبغي للدارس أن يتحلى بقدرٍ كبير من المرونة في التعامل مع الأجناس الخطابية إزاء التغير الدال في المفهوم وتطبيقاته وكذلك إزاء ازدياد الأنظمة العلاماتية التي تستخدم في الاتصال في الوقت الحاضر ، فلم يعد الاتصال قاصراً على استخدام شفرة اللغة بل تجاوز ذلك إلى استخدام الصورة ، والصوت، واللون، والرائحة في بعض المجلات النسائية الغربية .

إن التحليل اللغوي التقليدي لا يستطيع أن يلم بكل جوانب النصوص المعاصرة لأنه لا يتجاوز شفرة اللغة؛ من هنا تزايد الاهتمام بعلم العلامات أو العلاماتية أو السيميوطيقا أو السيميولوجيا (Semiology)[1] لأنها تتناول بالتحليل العلامة لا الكلمة – فكل كلمة علامة (Sign)، لكن ليست كل علامة كلمة . العلامة هي كل ما يعنى شيئاً، أو يدل على شئ، أو يشير إلى شئ، أو يرمز إلى شئ، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف، واللون الأسود في كثير من الثقافات يرمز إلى الحزن وهكذا..

كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة ، فليس كل نص (Text) مجموعة من الكلمات ، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى . فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى ، والتي تؤدى دلالة مكتملة قائمة بذاتها . وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، والتعليق على مباراة كروية

نص ، واللوحة التشكيلية نص، والإعلان التليفزيوني نص، والأغنية الشبابية نص، وخطبة الجمعة نص ، والمسلسل التليفزيوني نص....إلى غير ذلك.

كل نص من هذه النصوص يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تناولها من زوايا عدة أولها علاقة شطري العلامة : الدال بالمدلول ، وهي علاقة إما أيقونية (Iconic) تقوم على التطابق بين هذين الشطرين كما هو الحال في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني ، أو علاقة إشارية سببية(Indexical) كما في حال آثار الأقدام والطرقة على الباب والدخان في دلالته على وجود النار ، أو علاقة رمزية (Symbolic) وهي علاقة عرفية غير معللة كما في الأرقام وإشارات المرور (2) .

ويمكن أن ندرس العلامة بالنظر إلى وظائفها المختلفة ، تلك الوظائف التي يمكن إيجازها فيما يلي:

1- وظيفة سياقية أو إحالية(Referential) : دلالة العلامة على السياق .

2- وظيفة تعبيرية(Expressive): دلالة العلامة على منتجها / مرسلها .

3- وظيفة ندائية / خطابية(Conative): إشارة العلامة إلى مستقبـِلها (بكسر الباء).

4- وظيفة صِلاتية(Phatic): تأسيس العلامة علاقة بين مرسلها ومستقبـِلها .

5- وظيفة شكلية(Formal) : إشارة العلامة إلى صيغتها وتركيبها .

6- وظيفة ميتالغوية(Metalingual): إشارة العلامة إلى ذاتها وإلى النظام العلاماتي الذي تنتمي إليه .

7- وظيفة اجتماعية(Social): دلالة العلامة على السياق الاجتماعي المحيط بها (3) .

يتأسس هذا التصنيف على تصنيف أقدم هو تصنيف رومان جاكبسون (1972) الذي يضاف إليه تصنيف هاليداي (1978) .

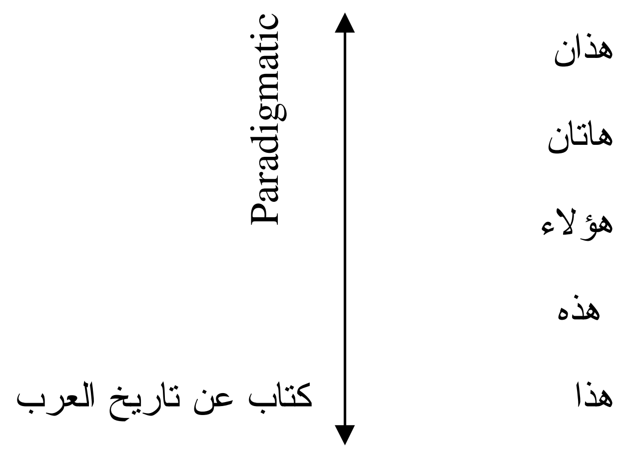
كذلك يمكن تناول العلامات من زاوية الشِفرات أو الأنظمة العلاماتية (Codes)التي تنتمي إليها، ويمكن تصنيف تلك الأنظمة إلى ثلاث فئات كبرى :

1- شفرات اجتماعية : وتضم اللغة ولغة الجسد والسلع وأنماط السلوك والتنظيمات مثل قواعد المرور وما شابهها .

2- شفرات نصية : وتضم الشفرات العلمية مثل الرياضيات والجمالية مثل الشعر والدراما والنحت والرسم والموسيقى والبلاغية الأسلوبية مثل الحبكة والشخصية والحدث والحوار " والزمكان " والإعلامية مثل الصور والأفلام والصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون .

3- شفرات تفسيرية : وتضم الشفرات الإدراكية كالإبصار والإنتاجية التفسيرية (إنتاج النصوص وتفسيرها(Decoding / Encoding) والأيديولوجية كالفردية والحرية والطبقية الاجتماعية والجنس والذكورية والرأسمالية وما إليها (4)

من ناحية أخرى يمكن تناول العلامات من زاوية علاقة بعضها ببعض لأن العلامة لا تنتج دلالتها الكاملة بمعزل عن بقية العلامات . من هذه الزاوية تصنف العلاقات بين العلامات في نص إلى علاقات رأسية(Paradigmatic)وعلاقات أفقية(Syntagmatic) . ويمكن أن نوضح معنى هذين المصطلحين من خلال المثال المبسط الآتي :



Syntagmatic

العلاقة الأفقية هي علاقة دمج وتركيب ، أما الرأسية فهي علاقة اختيار . ويضرب بارت مثالا غير لغوي لهذين النوعين من العلاقات بين العلامات وهو الملابس : العناصر التي لا يمكن أن ترتدَى في مكان من الجسم في وقت واحد هي عناصر رأسية ، أما العلاقة بين أجزاء اللباس المختلفة – القميص والبنطالون والجوارب والحذاء – فهي علاقة أفقية (5) .

وكما أن هناك علاقات بين العلامات ، فهناك علاقات بين النصوص . وقد نحتت (جوليا كريستيفا) ومن بعدها (جيرار جينيت) مجموعة من المصطلحات لتغطية مختلف العلاقات عبر النصوصية . وهذه المصطلحات تناولها (حمداوي) (1997) بالشرح والتأصيل ولم يعد أمام هذه الدراسة إلا أن تنتقل بالتطبيق من النصوص اللغوية إلى غيرها من النصوص المعاصرة التي لا تستخدم شفرة اللغة وحدها – وهو انتقال له أهميته البالغة لأن الاقتصار على تحليل شفرة اللغة لا يستنفذ كل الإمكانات التي تتيحها السيميوطيقا .

ليس هذا كل ما يمكن أن يقال عن العلامة ، فلكل علامة على الأقل ثلاثة مستويات من الدلالة: القيمة المعجمية المحدودة ، والقيمة الإيحائية، والقيمة الأيديولوجية (أي المعنى الحرفي والمعنى المجازي والمعنى الثقافي) . العلامة اللغوية " أم " تعني تحديدا : كائن حي مؤنث ولد مرة واحدة على الأقل، ولكنها تعني كذلك الحب والدفء والعطف والتضحية وهكذا .. مثال آخر غير لغوي: صورة فوتوغرافية مثيرة (لشارون ستون) . المعنى المحدد للصورة هو ظاهرها – صورة للنجمة السينمائية ولكن الصورة توحي بالجمال والجنس والشهوة وأسطورة هوليود مصنع الأحلام الذي يصنع النجوم وفي النهاية يدمرهم (6) .

ويبقى أن نتوقف عند جانب من جوانب الخطاب برزت أهميته منذ أن طور(هاليداى)نسقه اللغوى الوظيفى (1978، 1985) في كتابيه اللغة كسيميوطبقا اجتماعية ، ومدخل إلى النحو الوظيفى ، وتزايدت هذه الأهمية مع تزايد الاتجاه إلى السيميوطيقا ونعنى به الكيفيات (7) أو الوسائط (بين المنتج والمستقبل والنص) – وهى

ترجمة مصطلح (Modality)- وهى التعبيرات التي توحي بيقين منتج النص، أو شكه ودرجات الصدق والاحتمال، وقد اتسع المصطلح - مع تطور نصوص عصر الإنفوميديا - ليشمل :

البعد الواحد	في مقابل	تعدد الأبعاد
الألوان	في مقابل	الأبيض والأسود
الثبات	في مقابل	الحركة
المونتاج	في مقابل	التشظية والتفتيت
الصمت	في مقابل	الصوت [8]

المقاربة العلاماتية للمسرح:

لكل عصر ولكل ثقافة نصوصه ونصوصها الأثيرة ، ويتوقف وجود النصوص ورواجها وأهميتها على حاجة الجماعة البشرية إليها، وعلى طبيعة تلك الجماعة، وخلفيتها الثقافية والحضارية، كما أن الخصائص الشكلية والموضوعية للنصوص تتغير بتغير السياق الذي تنشأ فيه . فلنقارن مثلاً بين القصيدة الجاهلية وقصيدة التفعيلة ، بين الكوميديا الإغريقية وكوميديا المسارح العربية الخاصة اليوم ، بين كتب التراث والكتب المعاصرة - هذا على سبيل التمثيل لا الحصر . وإذا أخذنا العديد [9] - أو بكاء الموتى - مثالاً للجزء الأول من المقولة السابقة وجدناه في بلد كمصر- مثلاً - ينتشر في القرى لا المدن ويتناسب تناسباً عكسياً مع مستوى التعليم والتحضر ، كما أنه لم يعد في الوقت الراهن - حتى في القرى - بنفس أهميته ورواجه الذي كان عليه في فترات تاريخية سابقة .

كل شيء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته، والدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية، والمقاربة العلاماتية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي (Subtext)، وأثبتت الدارسة السيميولوجية للمسرح بطلان منطق (دي سوسير) حين أنكر تعدد الدلالات اللغوية حيث تتعدد الدلالة الواحدة في المسرح طبقاً لتعدد النبر الصوتي عند الممثل الواحد في الدور الواحد، كما أثبتت نكران

(بنفنست) من منطلقه اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية؛ حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر، والضوء محل الإشارة اللغوية، كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة والكلمة والأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

تقصر المقاربة السيميائية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة، وأثبتت المقاربة السيميائية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة والدلالات الرمزية والأيقونية والإشارية.

الفنان الحداثي مواجه لذاته ونقده الدائم لها مع تواري الصوت الأحادي لصالح الصوت المبهم الذي يجمع الشخصي مع اللاشخصي من خلال شخصيات المسرحية.

المسرحي الحداثي يبحث دائماُ عن خصوصية الأشكال المسرحية بكسر الشكل المتناسق وإسقاط النمط والخروج على التصميم المسبق، وخلط الأنواع الأدبية وتداخلها.

المسرحي الحداثي تتداخل عند شخصياته الأماكن والأزمنة والسرد والحوار والرد المنعكس على ذات الشخصية المسرحية.

إن النظرية الحداثية في المسرح بكل فروعها (السيميائية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيديولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه. فعبء الدلالة تلقيه النقدية الحداثية على التلقي متعدداً ومنتجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة- وفق التفكيكية. والحداثة تترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده (البين بين) ووجود النص (البين بين) حسب (بلوم). إن التفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا

نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي دريدا وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

وعلى العموم وفي هذا المضمار نجد كتاب كير إيلام" *العلامات في المسرح والدراما"* ،وكتاب مارتن إسلن" *مجال الدراما" كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح والشاشة من أهم الكتب في هذا المجال.*

أما كير إيلام فيرى أن العلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وهو ما يعني إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج و قدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العام للعرض. وذلك يتطلب متفرجاً ذا طبيعة خاصة، ويتمتع بخبرة ذوقية ومعرفية متميزة، وربما قدرة نقدية أيضاً.

كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد، وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل إشارة على حدى، واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي. كما يتحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني بطبيعة الحال تعدد الدلالات والمعاني بعدد المتفرجين النابهين ذوي الذوق و الخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص، أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس أو يقارب بين الشفرات (codes)المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها. لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية.

إن اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه. وهو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه النص أو العرض (طبيعي/ ملحمي/ تعبيري/ واقعي/ عبثي/ تسجيلي/ رمزي ...الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع. ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه(لاجوس أجري) في *فن كتابة المسرحية* [10] لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يرى لكتابة الحدث المسرحي.

كما أن قراءة فكر (بريخت) ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يحض المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بين مسرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التي لا تخلو من العاطفة المحايدة.

ويرى أن الإقناع بواقعية النص أو الغرض/ الافتراضية لا يتم من خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنا" والإطار الزماني "الآن" والإطار الحواري "أنت"، وهذا نفسه الذي وجدناه عند(جاري) و(أرتو) و(عند نجيب سرور) ثم عند (الاحتفاليين المغاربة) والمشاركة من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن/ هنا/ الآن).[11]

ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمنا، وغير متماثل معه في آن واحد. ولو راجعنا(الفريد فرج) في *دليل متفرجه الذكي إلى المسرح*[12] لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رسمه فنان المسرح، وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.

يعرض لرأي (جورج مونان) الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما، وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ويرى البعض أن عملية التوصيل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى (أيلام) أيضا أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث

المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.

ويأخذ (مارتا آسيان) عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما" على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض. وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدارسة في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية بعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي. وذلك في أسلوب أكثر سلاسة وأقل إلغازاً عن الكتابات السيميولوجية المتعددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل.

يقصر (إسلن) أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح على معطيات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفي أثناء عرضه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية ما. ويقصر (إسلن) العملية السيميولوجية برمتها على العرض المسرحي/ في المسرح/ وعلى العرض السينمائي بالوسيط السينمائي والتليفزيوني.

يخطئ إسلن افتراضات أرسطو التي تحكمت في عملية الممارسة الدرامية في أماكن كثيرة خلال عصور طويلة، وهي لا تصلح/ من جهة نظرة/ سوى لزمن أرسطو وجمهوره.

وهو يخلص في كتابه ذي الثلاثة عشر فصلاً، ومقدمة، وتمهيد إلى زيف عملية فصل الشكل عن المحتوى؛ إذ كان الشكل عنده يحدد المحتوى، والمحتوى يفرض شكله، والتعبير في الشكل يغير في المحتوى كما أن التغيير في المحتوى يفرض شكلاً مختلفاً للتعبير عنه. وهو بذلك ينظر إلى المسألة نظرة دياليكتيكية. وهو في ذلك يبدو متفقاً مع الشكلانية الروسية في نظرتها إلى علاقة المحتوى بالشكل، حيث ترى المحتوى جزءً من

الشكل والشكل هو الذي يستدعي المحتوى، وهو ما التفتت إليه مسرحيات توفيق الحكيم التعليمية والعبثية ...الخ.

كما يرى (إسلن) عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي– لغة الحوار، والمنظر، والإيماءات، والملابس، والمكياج، وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحين يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من اتجاه استجابة التلقي التي قام بها (ريتشاردز) في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقه على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه (كروتشه) النقد التوليدي، ساخرا، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي، انطلاقا من فكرة الاختلاف المرجأ التي تصورها (جاك دريدا) تأثراً بــ (هايدجر).

و(إسلن) في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة/ المؤشر/ الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض، والممثل والمرئيات، والتصميم، والكلمات، والموسيقات، والصوت، بوصفها علامات، ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين، وبالمتفرجين ، وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية، وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص (إسلن) إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكن باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً عملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدي. وباختبار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئا فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحداث ومكانها. كما يلقي الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل من الفنان المسرحي،

والمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا، والمعقدة،والمتباينة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدءوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثراً برائدين هما والفيلسوف الأميركي (تشارلز س. بيرس) (1839/ 1914م)، (فردينان دي سوسير)(1857/ 1913م) .

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطئ (إسلن) القول أن المسرح، والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وصرفها وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية". ويرى أن ذلك القياس مضلل، لأن تعقيد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحياناً، أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي، وفي تعبيرات الوجوه من لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

من هنا نجد (إسلن) مثل (إيلام)، لهما وجة نظر واحدة حول تلك القضية! كذلك يخلص إلى أن العرض الدرامي، على عكس التعبير اللغوي، ونتاج معظم الفنون الأخرى، ليس عملاً فردياً يعكس قصد فرد واحد إلى الاتصال، فلا المؤلف ولا المخرج، مهما كانت فاعلية دوره في التنسيق بين عمل الفريق، بإمكانه أن يسيطر تماماً على المنتج الكلي- المعنى النهائي "الرسالة" التي تصل إلى المتفرج- تتذبذب في التناغم بين فنان وآخر، أو مصمم وآخر في العرض المسرحي نفسه، مما يؤدي إلى تذبذب التناغم في وعي الجمهور أو إدراكهم اللاوعي.

ويقف (إسلن) على أرضية ما بعد الحداثة، حيث ينطلق من فكرة "إن النص الدرامي هو مخطط أولي لحدث محاكى، ولكنه ليس هو بذاته يعد دراما بمعنى الكلمة. فالنص الدرامي غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة. هنا يتداخل الأدب السردي مع

الشعر الملحمي والدراما" ، وهو يستشهد على ذلك بقوله "فإذا قام (ديكنـــز) بقراءة أجزاء من رواياته فإنه- بمعنى ما- قد مثلها ومن ثم حولها إلى دراما."

ولما كان خلط الأنواع الأدبية والسرد الانعكاسي (حكي الممثل لنفسه، وتشخيصه لنفسه كما في المونودراما) هي من ركائز فنون ما بعد الحداثة، فلأن ما يقوله (إسلن) هنا هو نظرياً ضمن منظور ما بعد الحداثة. و(إسلن)يخلط الأنواع الأدبية، ويلغي بذلك فكرة الإبداع المتخصص، ويلغي الحركة وهي عمود المسرح الفقري، ويلغي عناصر العرض المسرحي، ويلغي الضلع الثالث في العملية المسرحية وهو (المتفرج)، ويلغي فعل الحضور واحتفاليته وهي أساس المسرح.

إذا كان من رأي(إسلن) نفسه أن "الممثل الرديء يضعف دلالة كلامه" وكان (ديكنـــز) كاتباً، وليس ممثلاً فإن مجرد قراءة (ديكنـــز) أو غيره لروايته سوف تضعف دلالة عمله لأنه ليس ممثلاً، كما أن قول (إسلن) في موضع آخر من كتابه "أن الدراما في أثناء العرض هي حياة إنسانية" فإن قراءة (ديكنـــز) أو غيره لروايته، قصة كانت أو مسرحية، لا يصنع الحياة الإنسانية لانعدام وجود عرض يجسد الرواية أو المسرحية. و(إسلن) نفسه يدلل على صحة ذلك الرأي بشواهد متدرجة يضربها حول مذيع يطلق خبراً من الإذاعة، وآخر يطلقه من التليفزيون ليؤكد أن الخبر مذاعاً من التليفزيون أكثر اتساعاً وكشفاً لهيئة المذيع (ملبسه، مزاجه، شكله، المنظر في الخلفية، المناظر المصاحبة للخبر الذي يذيعه)، فكل تلك علامات إضافية هامة تعطي الخبر والمذيع مصداقية أكبر وتأثيراً أعمق عند متلقي الخبر. ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدراما أربعة نظم أساسية هي:

1- **الديكور** ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم.

2- **وظيفة المنظر** وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان، والزمان، والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

3- **الملحقات المسرحية** (الأثاث، والأدوات، والآلات، وسائر الأشياء المستخدمة في أثناء العرض).

4- **الضوء،** ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

النص الدرامي: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثراً دائما للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساس للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذا لكل شخصية مفرداتها ولهجتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).

1- **السياق الدرامي:** ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

2- **النص الفرعي** (Subtext) وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد (تشيكوف) على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي. فالشخصيات خاصة في مسرح(تشيكوف) نادراً ما تقول ما تعنيه فعلاً.

3- وكذلك تعد **الموسيقي والصوت** من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي.

يخلص (إسلن)في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدامية:

- **نظم التأطير:** وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/ الجو).

- نظم **العلامات المتاحة للتمثيل:** (الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/ الحركة/ الملابس/ الماكياج/ تصفيف الشعر).

- **نظم العلامات المرئية:** (التصوير المكاني/ المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات/ الإضاءة).

- **النص:** (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية/ الأسلوب/ النوع "نثري، شعري"/ السمات الفردية/ البنية الكلية/ الإيقاع/ التوقيت).

- **نظم العلامات المسموعة** (موسيقى/ أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة. ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شئ ما (أسهم/ لافتات/ حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تجاوز مع الشيء الذي تصوره. كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة. أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات، وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

وفي هذا المضمار استطاع "تاديوز كاوزان" (T.Kawzan) أن يصنف نسقا يعمل في المسرح تحتل فيه العلامات البصرية أكبر نسبة وهي : الإيماءة Gesture الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم properties ، الملابس، الديكور، الإضاءة ، في حين تشمل العلامات السمعية: الكلام ، النغم الموسيقى، المؤثرات الصوتية الأخرى . ويمكن إضافة نسقي العمارة والصورة المعكوسة (ثابتة أو متحركة) بالإضافة إلى أنساق الذوق والشم واللمس التي تعمل في بعض الحالات[13] وجدول كاوزان التالي يوضح تلك الأنساق المسرحية([14]) :

الكلمة نغم الصوت	نص الكلام		علامات سمعية		علامات سمعية (ممثل)

3-الميمياء Mime 4- الإيماء 5- الحركة	تعبير الوجه		علامات بصرية	مكان و زمان	علامات بصرية ممثل
6- الماكياج 7- زي الرأس 8- الملابس	مظهر الممثل الخارجي	ما عدا الممثل		مكان	
9-اللوازم (الأكسسوار) 10- ديكور 11- الإضاءة	مظهر المسرح		علامات سمعية	مكان وزمان	علامات بصرية (ما عدا الممثل)
12- الموسيقى 13- المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية				علامات سمعية ما عدا الممثل

والعلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله ،وبين العرض والجمهور، وبين العرض والنقاد، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض، وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعوا العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي، والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون. كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص، كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ، ومن

ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

ويأخذ على (تاديوش كوفزان) في تصنيفه للعلامات المسرحية أن التصنيف يبدأ بالنص ويرى (إسلن) أن المنطقي أكثر هو بدء تصنيف علامات العرض المسرحي بالممثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه. وهو أمر لم تره (سامية أسعد) فيما كتبت عن *سيميولوجيا المسرح* إذ استبعدت أن يكون الممثل هو المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه، وهو الأمر الذي يخلص إليه (إسلن) حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى(أمبرتو وإيكو) في مقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي". و يخلص (إسلن) إلى أربع ركائز حول الممثل هي:

1- أنه العلامة الأيقونية الأولى/ لأنه علامة لإنسان/ وهو رأي اقتبسه من (أيكو).

2- أن اختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه.

3- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.

4- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.

يطابق (إسلن) نظمه بنظم(أرسطو) الستة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي،وعنصر بصري، وعنصر موسيقي سمعي، وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على (أرسطو) ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي.

وخلاصة القول هي أن اتجاهات نقد الحداثة ونقد ما بعد الحداثة قد تمحورت حول سمات النص الأدب، وحول سمات العرض المسرحي لكشف حقائق الإبداع، وكيفية عملها فيه ورؤية العمل الإبداعي (الأدبي والمسرحي) بوصفه جزءاً من تاريخ تطور الأدب أو الفن وتطور أشكاله وسماته لتمييز وظيفة الحيلة وفهمها في كل حالة بمفردها، من خلال نزع الألفة بين المتلقي ومنهجه الأدبي الأثير لديه، مما أوجد لكل منها حدوداً ودوراً،

يستهدف تحقيق أثرها، حتى مع رفض التفكيكية الاعتراف بأن ما اجتهدوا فيه يشكل اتجاهاً.

مع أن كل نظرية هي فاصل بينها وبين غيرها من النظريات، إلا أنه لا يتيسر لعصر أدبي أن يذيب الفواصل الفنية بين الأجناس الأدبية، ويطمس معالمها، لأن الأجناس الأدبية تستعير خصائص بعضها البعض. ولئن كان هذا التوجه يشكل أساس مسرح ما بعد الحداثة إلا أن خلط الأجناس الأدبية والفنية في العمل المسرحي التفكيكي (ما بعد الحداثي) هو هدف أسمى عند أصحاب هذا الاتجاه حيث يخلطون في أدبهم بين الأنواع الأدبية والفنية من سرد انعكاسي، وحوار، وقصة، وقصيدة ،وأغنية، وفن تشكيلي، وموسيقى مع الإحالة إلى نصوص أخرى، وتجميع ذلك كله كذرات، وشظايا فيما يمكن أن يطلق عليه (التوليفة).

إن النص المسرحي الحداثي في تعبيره عن حيرة الذات المعاصرة، وشكها وسلبيتها، وعدم سعيها نحو إعادة التوازن للحياة يرخي العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع ويتأرجح بين تمثيل الواقع، وعدم تمثيله، ويستعين بأشكال التجريد والخيال المكثف، ويعمل على تغيير فلسفة المكان والزمان ويرسم المكان في الحدث ضيقاً تبعاً لضيق المجال النفسي للشخصيات الدرامية، ويعمل على بتر التسلسل الزمني ويستبدله بالإشراقات الداخلية وبقع الأزمنة المتناثرة، وبناء الشخصيات بناء هندسياً لغوياً اعتماداً على الأسطورة وارتكازاً على المفارقة وميل اللغة نحو الإشارة. والتمرد على أساليب الربط وتكوين العلاقات المألوفة، وذلك كله ما زال بعيداً عن حساسيتنا الأدبية والفنية.

<u>الهوامش:</u>

[1]- يفضل أتباع تشارلز ساندرز بيرس استخدام مصطلح Semiotics بينما يفضل أتباع سوسير مصطلح Semiology وبينما لا يجد كثيرون فروقاً دالة بين المصطلحين ، يذهب البعض إلى أن دلالة المصطلح الثاني أوسع من دلالة الأول . ويذهب البعض إلى أن السيميولوجيا هى " سيميوطيقا شارحة " أو ميتاسيميوطيقا Metasemiotics أى أنها لغة علمية واصفة لمختلف الأنظمة العلاماتية ويترجم بعض الباحثين العرب Semiology و Semiotics إلى: سيميائيات - محمد إقبال عروي : "السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير". عالم الفكر، مج24، ع3، 1996، ص 189- 206. مع ملاحظة أن نفس العدد من عالم الفكر يضم محوراً خاصاً عن السيمولوجيا والنصوص الأدبية فيه أربع دراسات - إضافة إلى دراسة محمد إقبال- تجمع بين التنظير والتطبيق على القصة القصيرة الحديثة والمعاصرة وأدب الرحلات والتجريب المسرحي ، كما يضم المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث (1997)، دراسة ضافية لجميل حمداوي عن" سيميوطيقا العنونة. سوف يكفينا هذان العددان مشقة الإسهاب في تناول السيميوطيقا في الدراسة الراهنة .

[2]- يراجع الفصل الأول من D. Chandler (1994) Semiotics for Beginners. (On-Line). Available: http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic. htm

[3]- ibid

[4]- ibid

[5]- ibid

[6]- ibid

[7]- هذه ترجمة د/ صلاح فضل في: صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992. ص99

-[8]- مصدر سابق ، راجع الوصلة في هوامش (6 – 11)

[9]- العديد جنس خطابي فلكلوري ينتشر في معظم القرى العربية وفيه تردد السيدات الترانيم الحزينة في رثاء المتوفى .

[10]- لاجوس أجري، *فن كتابة المسرحية*، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، 1982م.

[11]-يراجع: محمد أديب السلاوي، "الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث"، *الموسوعة الصغيرة*، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983م.ص134

[12]- الفريد فرج، *دليل المتفرج الذكي إلى المسرح*، *كتاب الهلال* ، شوال 1385هـــ فبراير 1966م. ص179

Tadeuz Kawzan .gte sign in the theatre.Drama Riview T.72-[13]

[14]- رئيف كرم.السيمياء والتجريب المسرحي. عالم الفكر . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.المجلد 24. العدد 03. يناير مارس 1996.ص 239.

قصيدة " حيزية " ..قراءة سيميائية
في شعرية العشق والموت

الدكتور : حفناوي بعلي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة عنابة

مقدمة

القراءة السيمائية لقصيدة"حيزية"تحيلنا بداءة على جملة من المساءلات ؛ هل نحن أمام قصة شعرية / أم ملحمة أسطورية/أم قصيدة درامية ؟ قصيدة "حيزية"، تتناص وتستدعي شخصيات تراثية ، وتتماشج بقصص والشعراء العذريين ، الذين ظهروا في بادية الحجاز أو بادية الشام، كقصة مجنون ليلى ، وجميل بثينة ، وقيس ليلى. وطبقا لشعريات الحضور والغياب ، تحضرنا هنا قصة أول لقاء بين جميل بن معمر وبثينة .

وإذن فإن القراءة السيميائية ، توحي بأن قصة حيزية عروس الشعر ، تشبه إلى حد بعيد تلك القصص والعرائس، التي تتراوح بين الحقيقة والأسطورة . وليست حيزية وحدها من حدث لها ذلك ، بل أن هناك حيزيات وقصص غرامية كثيرة ، تصدح بالموال الأحمر ؛ في بوادي المغرب وفي بوادي المشرق .

إن سيميولوجية وبناء قصيدة" حيزية " ابن قيطون ، وكذا عز الدين المناصرة، يبوح عن انتمائها الجنسي والعرقي ، والمكاني ، أنها ابنة عروس الزيبان " بسكرة "، إنها امرأة عربية ، هي " جفرا " الأخرى الكنعانية ، إنها " حيزية عاشقة من رذاذ الغاب " ، يمتد صوتها الأسطوري عبر أمواج الرمال ، في صحرائنا الكبرى ، من الصحراء الغربية إلى بادية الشام ، فإلى صحراء نجد والحجاز .من وادي الذهب ووادي العرب " قرب بسكرة " إلى وادي عربة ، فإلى وادي الغضى .إنها تحمل في دلالاتها السيميائية سؤالا قوميا كبيرا ، بحجم عيونها وحجم الوطن العربي الكبير .

وحسب سيميائية قصيدة " حيزية " عز الدين ميهوبي ، هي بطلة قصة حب واقعية ، من عبقرية المكان، ومن نسغ وتربة سيدي خالد . حيزية بوعكاز ..والدها يحيل على قيمة مجتمعية ، قيمة السلطة ، سلطة عرش ذواودة بسيدي خالد ، وعلى جملة من

العلاقات متصلة ومنفصلة ، والأنساق والقيم فيها تعارض وصدام . علاقة اتصال عاطفية بابن عمها سعيد ، وعلاقة انفصال ، فقد اصطدمت هذه العلاقة بأعراف وأنساق القبيلة ، لأنها تعد ضربا من الطعن في الشرف والخدش في الحياء ، وهو ما دفع بوالد حيزية إلى الحيلولة دون تواصل هذا الحب الصادق ، وترتب عن ذلك علاقة الغياب ، المتمثلة في الرحيل بابنته إلى التل، حتى لا تلحقه ألسنة الناس بالغمز والأذى، نظرا لتعارض القيم المجتمعية، وتعارض الواقع مع المثال .

علاقة التواصل بين حيزية وسعيد ، انكسرت في أوج التناغم والانسجام بينهما ، وكانت الصدمة قوية حين ماتت حيزية من شدة الغم والحسرة .ولم يجد "سعيد "سوى أصوات بوليفونية ،يرددها الشاعر البدوي الكبير محمد بن قيطون ،والشاعر عز الدين المناصرة من فلسطين ، والشاعر عز الدين ميهوبي ، ليحققوا فعل الحضور والخلود ، خلود الراحلة "حيزية "، في قصائد وملاحم ، وفيوضات سيميائية ؛ تجمع بين شعرية العشق والموت والأسطورة والوطن. ابن قيطون ..حيزية ..سيميائية المرأة /العشق /الموت

ابن قيطون صاحب " حيزية " ، فلاح صحراوي ، من أعماق واحة عروس الزيبان " بسكرة "، استقر في قرية " سيدي خالد "؛ النبي الحقيقة / الأسطورة ، الذي تذهب الروايات إلى أنه نبي مثل النبي صالح صاحب الناقة ، ظلمه قومه ، فيمم أرض المغرب ، ونزل بالمنطقة التي حملت اسمه فيما بعد " سيدي خالد ". مسقط رأس الشاعر ابن قيطون ، والذي ينتمي إلى عرش أولاد سيدي بوزيد الأشراف ، الذين توارثوا حفظ القرآن كابر عن كابر ، مثل الشاعر عز الدين المناصرة سليل عائلة وريثة كتاب "الإنطاء الشريف " ، وأبناؤها من حملة القرآن . (1)

كماأن شجرة عائلة الشاعر عز الدين ميهوبي ، تبين أنه سليل الأشراف ، فهو ابن جمال الدين بن محمد الدراجي بن محمد المبارك بن يحيى بن أحمد بن بلقاسم بن محمد بن عيسى بن علي بن الطاهر بن العربي بن عبد العزيز بن يوسف بن الطاهر بن أخمد بن إدريس بن عبد الله الكامل بن الحسن بن الحسين بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه (2) .

وابن قيطون، أحد فحول شعراء عصره ، يجيد الغزل والرثاء على وجه الخصوص ، قصده ابن عم حيزية ، وطلب منه أن يكتب له قصيدة ، تخلد ابنة عمه بعد وفاتها ، فتقمص الشاعر شخصية البطل ، وكتب القصيدة كما يقول هو بنفسه (الرباعية 101) .

كلمة ابن الصغير قلناها تفكير

شهر العيد الكبير فيه الغناية (3)

من هي حيزية هل القصة حقيقية ؟ ، هي حيزية بو عكاز بنت أحمد بن الباي، من عرش الذواودة ، بطن من بطون بني هلال القادمين من الحجاز وفلسطين ، ذكر تغريبتهم ابن خلدون في تاريخه. والقصة حقيقية إلا أن الأخبار متضاربة حول علاقتها بابن عمها سعيد ووفاتها(الرباعية 93) أسعيد في هواك ما عادش يلقاك

كي يتفكر سماك تاتيه غمايا (4)

لا نعرف عن سعيد شيئا ، سوى أنه نشأ يتيما وورث مالا عن جده ، وكفله عمه أحمد بن الباي أبو حيزية ، فتربيا معا وتربى الحب وكبر معهما العادات والتقاليد تقتضي خصوصا عند رجل غيور مثل أحمد بن الباي ، يخشى على سمعته ، أن بفصل بين ابن أخيه الشاب عن بناته . وإذن فكان لا بد له أن يخصص له بيتا ، إذا كان في القرية أو خيمة إن كانت الأسرة في البادية ، وأغلب الظن أن الذواودة خصوصا في مطلع القرن الماضي ، قد قضوا جل حياتهم في تحت الخيم في البادية ، للمحافظة على مواشيهم مصدر معيشتهم .

قصدوا سيدي " سعيد " و" المتكعواك " زيد

امدوكال الجريد فيها عشايا

رغى شاو الصباح كي هبت الارياح

سيدي محمد شباح أرضه معفيا (5)

المرأة البدوية الصحراوية في هذه المناطق ، تختلف عن المرأة القروية ، فيما يتعلق بالمشاركة في النشاط الاجتماعي والاقتصادي ، تتحرك بحرية خارج الخيمة ؛ فهي التي تحلب المواشي وتجلب الحطب أو الماء ، إن كانت المسافة قريبة ، وبالتالي فإنه في إمكانها الاتصال بمن تهواه من أبناء عمومتها .

وقصة حيزية تذكرنا بالقصص والشعراء العذريين ، الذين ظهرا في بادية الحجاز أو بادية الشام، أيام بني أمية كقصة مجنون ليلى ، وجميل بثينة ، وقيس ليلى . وتحضرنا هنا قصة أول لقاء بين جميل بن معمر وبثينة ، إذ كان اللقاء في أحد الوديان ، كما يقول في شعره . وإذن فإن قصة حيزية تشبه إلى حد بعيد مثل هذه القصص ، إلا أن ابن عمها سعيد لم يكن شاعرا ، وليست حيزية وحدها من حدث لها ذلك ، بل أن هناك حيزيات وقصص غرامية كثيرة في بوادي المغرب وفي بوادي المشرق . إنما يعود الفضل للشاعر ابن قيطون ، الذي خلد حيزية بنت أحمد بن الباي .

اغفر لي يا حنين والناس أجمـــعين
راه أسعيد حزين بيه الطـــــوايــة
وارحم مولى الكلام واغفر لأم علام
تلاقيهم في المنام يا عالي العلـــــيا
واغفر للي يقول رتب ذا المنـــون
ميمين وحا ودال جاب المحكية (6)

اللقاءات بين العشاق ، كانت تتم خصوصا خلال حل وترحال القبيلة ، وعلى الأخص الرحلة السنوية ، التي تقود البدو من الصحراء إلى الهضاب العليا ومناطق الأوراس ، خلال الأيام الأولى من الصيف ، وتعود بهم إلى مضاربهم مع بداية الخريف . مع مرور الزمن أصبحت هذه الرحلة تقليدا لا بد منه ، حتى ولو جادت السماء في الصحراء ، وقد استمرت هذه الرحلة إلى عهود قريبة .

في التل مصيفين جينا محدورين
للصحراء قاصدين نا والضوايا (7)

كان الشباب يحبون هذه الرحلة وينتظرونها بفارغ الصبر ، وذلك أنها تجديد لحياتهم الرتيبة في الصحراء . فمن واحات النخيل وكثبان الرمال إلى الجبال وغابات الأشجار الكثيفة ، ولأنها كذلك تمكنهم من الالتقاء بعشيقاتهم ، خلال الحل والترحال ، فالمسافة طويلة تدوم أياما وأياما ، ولا بد من تقسيمها إلى مسافات . النزول ونصب الخيام ، الترحال وطها ، ولا بد أن يشارك في هدا العمل الشاق الفتيان والفتيات على حد سواء كل حسب طاقته .

في " بازر" حاطين نصبح في الزين
واحنا متبسطين في خير الدنيا (8)

وإذن فلا بد أن سعيد كان ينتظر هذه الرحلة على أحر من الجمر .إذ لا تكاد حيزية خلالها تختفي عن عينيه ، ولا بد وأنه هو الشاب القوي ، سيشارك من قريب أو من بعيد في مساعدة الأسرة على شد الأحمال الثقيلة على الجمال ، أو إنزالها وفي نصب الخيم أو طيها . ولذلك نجد الشاعر يركز في القصيدة على هذه الرحلة ،رحلة العودة .

ساقوا حجاف الدلال حطوا في " أزال "
سيدي الاحسن قبال والزرقة هيا (9)

وخلال هذه الرحلة يذكر الشاعر الأماكن ، التي تمر بها القافلة والأماكن التي تنزل بها ، ركزا على وصف حيزية : مشيتا ، رنين خلخالها بسمتها ، حديثها، رشاقتها . مشبها إياها تارة بالغزال ، وتارة أخرى بالنجم الساطع ، وطورا بالنخلة . ويبدو أن القبيلة كانت تقوم بشبه احتفال في كل مكان تنزل به : غناء ، فروسية ، مباريات ، سباق . وسعيد يكون فارس الميدان .

تصبح في الغزال نصـــرش للفال
كي ساعي المال وكنوز هـــــدية
ما يسواشي المال نفحات الخلخال
كي نجبي ع الجبال نلقى حيزيا (10)

أثناء سير القافلة فقد كان سعيد يطوف بجواده حول الهودج ، الذي يأوي حيزية لتطل عليه من حين لآخر ، مظهرة جمالها الفتان وبسمتها الساحرة ، ونظرتها التي تتبئ بالحب والإخلاص ، مظهرا هو بدوره فروسيته وشجاعته واهتمامه بها .العلاقة بين حيزية وابن عمها على ما يبدو لم تكشف إلا خلال العودة . أحد الرواة يقول لنا أن أحد الخدم يقول لأحمد بن الباي بعد تساؤل لم يقله الراوي : " إن علة الفولة من جنبها " ، وهو مثل شعبي جزائري معروف ، أي كل ما يحدث أو يجرى لحيزية هو من ابن أخيك أسعيد .

ما نشكرش الباي جدد يا غـــــــناي
بنت أحمد بن الباي شكري وغنايا (11)

ولعل أحمد بن الباي تساءل عن سر حزن حيزية ، أو لعله تساءل عن سر رفضها لخاطب ما أو ما حدث شيء آخر ما لم يكن في الحسبان . كل شيء ممكن في هده البيئة المحافظة ، خصوصا عند أفراد قبيلة الذواودة ، الذين عرفوا بالشدة والقساوة . المجتمع القبلي لا يرحم ، وأحمد باي هو الآخر لا يرحم ، فقد عرف بجبروته وشجاعته ، وإذا تعلق الأمر بشرف العائلة فإنه لا يرحم حتى ابنته . وحيزية أيضا ، المرأة الرائعة والمثيرة ، والتي تجمع بين الرغبة والرهبة ، فهي العاشقة المعشوقة المريعة ، ورثت عن أبيها صفات البطولة والشرف والعفة ، تتجلى فيها صورة المرأة العربية ، وواقع وتقاليد البدو في هذه المناطق خصوصا .

إذا تمشي قـــبال تسلب العقال
أختي باي المحال واشق كم ميا
جاب العسكر معاه والقومان وراه
طلبت مـــــلقاه كل واحد يهديه
ناقل سيف الهنود كي يومي بالبيد
يقسم طرف الحديد والي صــــميا
ما قتل من عباد من قوم الفســـاد
يمشي مشي العناد بالفنطازية (12)

ونعود إلى القصة فنطرح السؤال التالي : كيف ماتت حيزية ؟

حسب حديث بعض الرواة ، وحسب المثل الشعبي الذي ذكرناه آنفا أن موتها م يكن طبيعيا. ولنفترض أن أباها قبل أن يكتشف الحقيقة ، قد وعد بتزويجها لشخص ما في مستواه الاجتماعي ورفضت حيزية . ولنفترض أيضا أنه عاقبها بضرب مبرح ، ماتت أو فضلت الموت إثره ، ولنفترض أخيرا أن تكون حيزية ، قد انتحرت قبل مواجهة أبيها ، وهي تعتر أن أباها لا يلين ولا يتراجع إذا اتخذ قرارا . كل شيء وارد وأسرار القبيلة مقدسة . الانتحار وارد ، وغضب الأب وارد بعد اكتشاف الحقيقة . والشاعر ابن قيطون يشير إلى ذلك ، إنها ماتت موت الجهاد :

ماتت موت الجهاد مصيوغة الاثماد
قصدوا بها بـــلاد خالد مسمية (الرباعية 46) . (13)

إن حيزية نخلة اقتلعتها عاصفة (الرباعية 33) . (14)

لعل العاصفة هنا ترمز إلى غضب الوالد أحمد بن الباي . أما مسألة ورود الانتحار فممكن ، لأننا نعرف قصة حقيقية انتحر فيها اثنان من أفراد القبيلة ؛ انتحر أحد أعيان القبيلة لأنه أهين من طرف أحد الحكام الفرنسيين ، فأطلق الرصاص على نفسه ، وانتحرت في نفس اللحظة أخته بعد أن سمعت بذلك، فأحرقت نفسها،إنها خنساء الجزائر (ولولا الباكين حولي لقتلت نفسي)

وإذن فإن ، حيزية تكون قد انتحرت ، قبل أن تهان أو قبل أن تخضع لأوامر أبيها، وذلك بالزواج من غير سعيد ، وحدث ذلك بمكان يسمى بوادي " تل "، جنوب سيدي خالد ، ثم حمل جثمانها تكريما لها ، لتدفن بقرب الضريح الموجود بسيدي خالد ، وبجانب بعض أقاربها الذين دفنوا بنفس المكان .

في واد " يتل " نعيد حاطين سماط فريد
رايسة الغــــــيد وادعتني يا خــويا
في ذا الليلة وفات عادت في المــمات
كحل الرمــ؟قات ودعـــــــت الدنيا (15)

اتبع الشاعر ابن قيطون في قصيدته " حيزية " أسلوب القصيدة العربية القديمة .ولعله أكثر شعراء الملحون تمسكا بالتقاليد الفنية الموروثة .ورغم أن القصيدة مثلها مثل القصيدة العربية ، تتناول موضوعات كثيرة إلا أن الشاعر استطاع كيف يربطها ربطا محكما ، فهي في بنائها كل متكامل متماسك لا يقبل التجزئة .

موضوعها الرئيسي الرثاء ومطلعها عنوان لذلك ، إلا أن الشاعر يربطه بموضوعات أخرى ، كالحماسة والفروسية والفخر . ويطغى الغزل المشبوب بالحزن واللوعة ، والمرتبط أساسا بالموت ، ولذلك سنركز على هذا الموضوع ، لأنه مرتبط ارتباطا شديدا بالتقاليد الفنية الموروثة ، التي تحمل بين طياتها رواسب ثقافية موغلة في القدم .

لكي ينتقل الشاعر إلى الغزل ، يعود إلى الذكريات متحسرا على زمن كان فيه العشيقان مثل الزهر ، الذي ينبت طبيعيا في الصحراء خلال فصل الربيع .ثم ينتقل فيشبه حيزية في عزة نفسها وكبريائها ودلالها بالباي الشجاع ، الذي يتقدم جيشه في تيه وكبرياء

، والشاعر في كل ذلك يمهد ليصل إلى هده المقصود ، الذي يتمثل في وصف محاسن حيزية أو بعبارة أخرى ليرسم تمثالها .

ما نشكرش الباي جدد يا غـــــناي
بنت أحمد بن البا ي شكري و غناي (16)

يرسم الشاعر بن قيطون لحيزية تمثالا ؛ الشعر أسود أحيانا يشبهه ريش النعام ، العينان كالرصاص مكان السهام في الشعر العربي القديم ، الخد في حمرته كالورد في الصباح وكالنجم الساطع ، الفم والبسمة كلمعان البرق ، الريق كحليب النعاج ، الجيد كجمار النخلة ، والنهدان كالتفاح ، الجسم عموما أبيض كثلج سقط في ليلة مظلمة .

عينيك فرد رصاص حربي في قرطاس
سوري قــــــياس في يدين الحربية
خدك ورد الصباح وقرنفل وضاح
الـــــدم عليه ساح مثل الضـــواية
والفم مثل الـــعاج والمضحك لعاج
ريقك سي النعاج عســـــل الشهايا (17)

وعندما نتأمل قصيدة حيزية جيدا ، نعثر على كثير من الصور ، وعلى وجه الخصوص صورة النخلة ، حيث يربط قدها بالنخلة " الرقبة خيار من طلعة جمار " ، أي أنه يشبه جيدها يالجمار قلب النخلة ومكان الخصوبة منها ، هذا الجمار هو الذي يربط تمثاله بالنخلة ، فيقول :

داروها في اللحود والزين المقدود
جبارة بين سدو د واسواقي حية (18)

إنها لم تدفن وإنما غربت كالجبارة والنخلة ، ووضعت في مكان حيث تتوافر المياه حتى لا تموت ، والجبارة كلمة عربية قديمة ، يقول الأعشى في نفس المعنى : (طريق وجباررواء أصوله) . ويعود الشاعر مرة ثالثة ليشبه حيزية بالنخلة ، وفي هذه المرة يعطينا صورة كاملة ، إنها نخلة قوية محمية في بستان ، وما كان يعتقد أبدا أن تهب عليها يوما ما ريح قوية فتقلعها / إنه الموت ، موت حيزية المفاجئ .

بنت أحميدة تبان كضي الولــــمان

نخلة بســــــتان غير وحدها شعوية
زند عنها الريــح قلعها في المــــيح
ما نحسبها الطيح دائم محـــــــظية
أثرنيت المــليح دار لها تـــــــريح
حرفها للمسيح ربي مولاي (19)

ولكنها ريح حيزية ، وليست الريح التي أهلكت عادا ، لأن الشاعر ربط النخلة المشبهة بحيزية بالنخلة التي ولد تحتها المسيح عليه السلام .كما أن النخلة هنا ترمز إلى الأمومة ، إلى مريم عليها السلام .ويأتي الشاعر بصور أخرى لها علاقة بالقداسة ، فيشبه حيزية بالشمس قائلا :

الشمس اللي ضوات طلعت وتمــسات
سخفت بعد أن استو ات وقت الضحوية (20)

الشاعر هنا يربط الشمس بموت حيزية ، كأنها شمس أشرقت لكنها كسفت ، بعد أن استوت وقت الضحى .إن حيزية كذلك قمر شهر رمضان المبارك داهمه الليل والظلام ، بعد أن شع وبث نوره " فطلب وداع الدنيا " .

ونلاحظ كذلك أن كل تشبيهات الشاعر مأخوذة من الطبيعة والكون ، بل أن المشبه به يطغى على المشبه ، بحيث يذوب الجسم في الطبيعة ، ذلك لأن الجمال الأنثوي عند الشاعر مقترن بجمال الطبيعة الكون .ويختار الشاعر أجمل الأوقات الشمس في وقت الضحى ، القمر في الليلة العاشرة ، سقوط الثلج في ليلة مظلمة . وكل ذلك مقترن بجمال حيزية ، وهذا هو السر في نجاح وشهرة القصيدة ، أما باقي القصيدة فجاءت مترعة بالحزن ؛ من بكاء ومناجاة حفار القبور وموت الجواد بعد حيزية .

والقصيدة في شكلها رباعية ، ويطلق على هذا الشكل " المربوع " ، فالمقطع من القصيدة يحتوي على أربع أشطار قصيرة ، يلتزم الشاعر بقافية الشطر الرابع إلى نهاية القصيدة ، وينوع من قوافي الأشطار الثلاثة ، التي تتوحد داخل الرباعية الواحدة ، كلما انتقل إلى رباعية أخرى ، فمثلا :

حسراه على قبيل كنا في تاويل
كنوار العطيل شاو النقظية (21)

دونت هذه القصيدة في حياة الشاعر دونها باحث فرنسي مع قصائد في كتاب تحت عنوان " أغاني عربية من المغرب " ،وهذا الباحث هو "سونك " ،طبع دراسته في باريس سنة 1902 .وفي الفهرست وضع لها عنوان "عزوني يا ملاح " .

وطبعت مرة ثانية بمجلة " آمال " في عدد خاص بالشعر الملحون على يد الأستاذ حاجيات ، الذي نقلها حرفيا عن الكتاب السابق الذكر معرفا بالشاعر وبالقصيدة ، مضيفا إلى ذلك بعض الشروح التوضيحية .

يتوافر الشعر الملحون الجزائري على حساسية مفرطة في الرقة ، ولا سيما ما كان من شعر الرثاء وشعر الغزل ، ولنا في رائعة حيزية لابن قيطون مثل مشرق ، بل جسد هذا الشعر نبض الرومانسية الخافتة في الشعر الجزائري الحديث قبل الثورة وبعد الثورة ، وهو يحاكي معمارية القصيدة العربية القديمة وهندستها الفنية ، سواء ما تعلق الوقوف على الأطلال ، أو وصف محاسن ومفاتن الحبيبة ، ولواعج الشاعر العاشق المحب ، مثلما رأينا مع حيزية واسعيد . ولا غرو أن يكون الشعر الشعبي رصيدا أدبيا وتاريخيا ، يمكن أن يعين الباحثين في كتابة التاريخ الثقافي والاجتماعي على وجه الخصوص ، فهو من هذه الناحية وثيقة غنية ، سيجد فيها الباحثون ضالتهم دون شك .عز الدين المناصرة ..حيزية سيميائية /المرأة /الأسطورة

يورد المناصرة أصول ملحمة " حيزية " ، فيتحدث عن المؤلف ابن قيطون وعن نسبه ، فهو من أعماق واحة عروس الزيبان " بسكرة " ، استقر في قرية " سيدي خالد "؛ مسقط رأس الشاعر ابن قيطون .

ويحسد الشاعر ابن قيطون ، لأنه أحد فحول شعراء عصره ، يجيد الغزل والرثاء على وجه الخصوص ، كما يحسد حيزية ومنبتها والأرض التي أنجبتها " الجزائر " بوجه عام ، ثم مدنها العريقة من سيدي خالد وبسكرة إلى سطيف ، ويشيد بعروبة " حيزية " وبأصولها الشرقية العربية الهلالية . (22)

أحسد الخمرة المنسابة وعراجينها في ارتخاء
وابن قيطون أحسده عاشقا
طاف في زرعها
و" سطيف " : حقول الشعير ، الأعالي ، ينابيعها

" سيدي خالدا " : عربا وخياما ونخلا ، هوى
أحسد الأشقياء
أحسد التمر في بسكرة . (23)

يتقاطع نص قصيدة " حيزية عاشقة من رذاذ الغاب " للمناصرة ، مع قصيدة " حيزية " لابن قيطون ، الشاعر الشعبي الجزائري الذي عاش في القرن التاسع عشر .وقد اختلف الرواة في سبب نظم هذه القصيدة ؛ فالبعض يروي أن حيزية اسم امرأة تعلق بها الشاعر ابن قيطون ، ولما توفيت رثاها بهذه الرائعة الشعبية المشهورة . والبعض الآخر من الرواة ذهب أبعد من السابقين بالقول ، إن حيزية موضوع قصيدة ابن قيطون ، شخصية خيالية ، ولكن مهما يكن من أمر حديث الرواة ، فالنص يدافع عن نفسه وقائم بذاته ، ويندرج في إطار الشعر الشعبي الجزائري ، مكتوب بلغة شعبية .

إذن يا ابن قيطون هات قصيدتك النائمة
تعال إلى منبر قبل بدء الصلاة
ليحكم بيني وبينك جمع من الشعراء الكرام
ورهط رواة
وإن لم تثق فالقضاة . (24)

إن الفضاء الدلالي للقصيدة ، التحمت محاوره حول : الموت ، الحزن ، البكاء ، الدموع ، القبر ، حفار القبور .فنص القصيدة إذن رثاء وفجيعة متوله ثكلان ، وقد نالت إعجاب حفاظ الشعر الشعبي لمأساتها ، وللغتها التصويرية المشعة المتدفقة، وبخيالها الشاعري الخلاق .كما نالت إعجاب كثير من رجالات الطرب والغناء ، وخاصة الأغنية البدوية والصحراوية ، وغزت قلوب الملايين من العشاق ، بحيث غناها أعلام الأغنية الفكلورية من أمثال : عبد الحميد عبابسة ، ورابح درياسة ، وخليفي أحمد . كما تحولت إلى سيناريو قصصي وأخرجت فيلما .

القتيلة زيتونة
أم رماح المقابر قد غرست في السؤال
القتيلة رمل على البحر
أم ذهب الأضرحة

ليس نسمع غير صدى النائحة . (25)

" حيزية عاشقة من رذاذ الغابات "، جملة شعرية ، تتموضع فوق سطح النص الكبير ، وتطل عليه من الداخل عبر دلالة باطنية . تتحرك هذه الجملة الشعرية في اتجاه مواز لاتجاه النص الكبير ، كما تغطي جزءا كبيرا الحيز المكاني ، الذي يغطيه النص الكبير . هذا الانتماء المكاني ، اكتسب وظيفة خارجية ذات الطابع التأثيري والاشهاري ، فهو يخدم النص على مستوى القراءة .

إن نص " حيزية " كما يبدو ، لم يلقتط مكوناته من فضاء خارجي ، بل استمدها من النسيج اللغوي للنص العالم الكبير ، ومن جمال المرأة المدهش ، فتشكلت في صورة " موزاييك " لغوي منسجم . قد يصعب منذ الوهلة الأولى تحديد دلالة المرأة " حيزية " الطافحة بالأوصاف الخارقة ، عكس المكونات الأخرى .

إن بناء لفظة " حيزية " الصوتي ، يبوح عن انتمائها الجنسي والعرقي ، والمكاني ، أنها ابنة " عروس الزيبان بسكرة " ، إنها امرأة عربية ، يمتد صوتها الأسطوري عبر أمواج الرمال ، في صحرائنا الكبرى ، من الصحراء الغربية إلى صحراء نجد والحجاز .، من وادي العرب " قرب بسكرة " إلى وادي الغضى .إنها تحمل بين طياتها سؤال قوميا .

إن العنوان يفصح منذ البداية عن نص القصيدة ، وبالتالي كمحرك يوجه وينظم عملية القراءة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى اتحدت عناصره الدلالية ، لتظهر كمحور أساسي ، التحمت حوله كل دلالات النص .

وأراهن ما عشقت أحدا
إنما عشقت ذاتها
قرب واحات (أولاد جلال) في الفلوات
فليكن
فليكن
إني أحسد الغابة الماطرة
أحسد النسر في جرجرة
أحسد التمر في بسكرة

أحسد الرمل والدود والعشب في المقبرة . (26)

إن وراء الرصد النفسي والمعاناة النفسية للبحث عن طيف " حيزية " ، فضاء دلاليا عنيفا ، يكشف عن حالة الأنا الضائعة والتي فقدت كل شيء . إن صرخة الأنا المكثفة البحث عن القيمة الضائعة ، كما أنها تكشف عن رغبة الأنا كقيمة محورية ، تتعدى الرغبة الجنسية الجامحة ، فهي رغبة عنيفة للخروج من دائرة الضياع النفسي ، وتحقيق الذات وفاعليتها ، وهي رغبة للبحث عن الزمان الضائع والمكان المستلب .

أحسد امرأة من شعاع

أحسد امرأة من نبيذ الرعاع

أحسد القدر والزنجبيل

– رغم أني نسيت الضلوع

على مفرق الدرب في جبل في الخليل

أحسد العنب البربري المعتق

أحسد المقعد الحجري وأهدابها الشاردات

ندى في التلاع

أحسد الفحم من حطب وشواء الغزال . (27)

البحث عن حيزية الرمز يترجم رغبة الأنا في الخروج من الفضاء النفسي المأزوم ، فضاء سلبي وجامد ، امتلأت أجواؤه باليأس والإحباط والغرابة والتساؤل . أنا المتكلم تعيش أزمة نفسية حادة ، تفصح عن مستواها ودرجاتها ، الصرخات اللامتناهية للماضي بكل أبعاده ومكوناته عبر حيزية الرمز . إن أنا حيزية عاشت في زمن الاستقرار ، وفي مكان الاطمئنان ، بين أحضان الأشياء التقليدية البسيطة ، والمرابطة ارتباطا عضويا بالأصالة ، بعيدة عن متاهات الحضارة المعقدة .

أحسد النول والناسجات

والجبين الذي يتعالى عليه الهلال

والمغيرات صبحا وعصرا على تلة في الفلاة

أحسد الدمعة النافرة

آه يا امرأة من رذاذ السماء

آه يا شجرة الغابة الماطرة
أحسد الرمل والدود في المقبرة
أحسد الشمع في كفها ثم حناءها في اليدين . (28)

يقحمنا النص في حركية قتل حيزية ، كيف خرجت متجهة صوب الواحة ، أين كان ينتظرها الموت فجرا على يد عاشقها ، الذي لم يتريث في أن يطلق طلقته الواحدة صوب جبينها .جاء وصف مشهد الموت في هذا المقطع من النص مشحونا بشحنة الحزن والأسى وبلغة عنيفة : دم أحمر – غدر – ثياب الحداد – الشك والحسرة – ثارت مدامعه – مرغت بالدماء – انطفأت دفعة واحدة .

يا ملفعة الفجر إن الهوى البدوي هوى الأرجوان –
كان متفقا أن تبادره بنشيد
فلم تستطع واعتراها الذهول
ورأى الظل في الماء مثل العذول
يتباطأ نرجسية دامية
تتناثر في الماء رائحة الشك والحسرة الآتية
– فأطلق طلقته الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقول . (29)

تعلن مقاطع القصيدة عن نفي موت حيزية ، وعدم صحة قول الرواة وبالتالي بل لأن استمرارها في الحياة . فهي لم تمت " أنا " المتكلم تدمر الفراغ الرهيب الذي تعاني منه نتيجة النقص وعدم الاتصال .

أنا المتكلم تدمر هذه العلاقة ، وبالتالي تصبح عنصرا فعالا على مستوى الخطاب المدمر ، ولكن لا تتوقف حركيتها في وظيفة التدمير ، بل تتعدى إلى مستوى احتلال المكان . الأنا تذوب في ذات الجماعة ، ويتحول القول وقائل القول ، من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع المتكلم ، إن هذا الانتقال الشكلي والدلالي ، يحمل بين طياته قوة الصرخة ومصداقيتها . إن هذا القسم هو وقع المرجعات ، الأنا يتراجع عن الـــ " ما سبق " حول حيزية . تتراجع عن إعلانها لمشاهدة ومعاينة موت حيزية ، لتعلن عن سماعها فقط من خلال صدى فواح .

إن الفضاء اللغوي الذي التحمت عناصره للبحث عن حيزية ، فضاء رمزي خيالي : عاشقة ، عندليب ، امرأة ، حاذقة ، نجمة ، مهرة جامحة ، نجسية ، دموية ، جمرة نسوها فجرا .

أحسد الخرج يعلو صهيل الفرس
أحسد التوت في الصدر والفجر في الثغر
والموج في القمتين
أحسد الجذع : زيتونة مرجحت ساعدين
أحسد النبع مركز عشب القبيلة خف الأفق
أحد الصرة الحلزون وخلخالها الدموي
وما بين بين
أحسد الورك من عنب ..وله مفترق . (30)

تظهر حيزية ابن قيطون على مستوى شعرية " المناصرة " كفضاء دلالي وشعري وشاعري جلي ، وكأفق وجداني سيريالي صوفي ، في لغة شاعرية صارخة بموال أحمر ، يعبر عن الغربة والضياع ، وتأخذ تجليات رمزية أخرى ؛ كالبحث عن الانتماء الهوية والأنا الاجتماعي ، وتبحث عن السكينة والطمأنية .إن حيزية المعشوقة وابن قيطون العاشق الولهان ، أبجديتان حاضرتان بكثافة فنية وجمالية في المتن الشعري لدى المناصرة :

وابن قيطون غازلها من بعيد
ظل في السر يهدي إليها الورود
وبعض الرسائل تترك مجهولة في الصقيع
على باب خيمتها عبر ساعي البريد ،
وتهمل ملفوفة بوتد
إني واثق أنها لا تفك الخطوط
ربما قيل إني أغار وفي القلب مني حسد
أيشبهني أحد : كنت غازلتها في الطريق
ونذهب عموم البلد

إلى ساحة وشلفت مناديلها
وهم ينظرون . (31)

إن نص القصيدة إلى حد بعيد يشبه القطعة الموسيقية ، يحتوي على العناصر الفنية التي اكتسبت هرمه اللغوي إيقاعا مميزا كالتكرار والتشدد في الانفراج ، والانبساط ثم الانعتاق عند كل محطة فيها التوتر الشعري والشاعري إلى ذروته الانفعالية . فالتكرار يسعى إلى النص إلى تحقيقه بطرق مختلفة :

أولها مرتبطة عضويا بهرم القصيدة العربية التقليدية ، وهو الالتزام بالبحرالواحد والالتزام بالقافية ، غير أن الالتزام بالقافية لم يكن واحدا وموحدا ، فقد كان متنوعا ومنظما تنظيما دقيقا ، بحيث أحدث إيقاعا صوتا منسجما ، لم تكن كقوافي الأبيات من جنس صوتي واحد ، فقد أفلح النص أولا ، في تمازج البناء الموسيقي بتبنيه طريقة المآلفة والمماثلة .وثانيا : طريقة التكرار اللفظ داخل الجمل الشعرية ، هو كثيف ومتنوع . وثالثها : إن القيم الأخلاقية متعددة ، على عكس علاقات الخلافية والتي هي موحدة ومرتبطة بالموضوع الواحد : حيزية .أما رابعها ؛ طرائـــق التكرار فهي تكرار الجمل الشعرية بمكوناتها اللغوية ، وفي تركيبتها الصرفية والنحوية ، أي نفس الجملة بالصيغة ، التي ظهرت بها أول مرة تتكرر قلبا وقالبا " موجز ورهيف أساي " ، فهي تعبير عن الحالة النسبة للأنا المتكلم في هذه المحطة ، محطة إعلان موت حيزية .

إنني واثق أن حناءها في الربيع
ولم بلتفح بجهنم بارودة من حديد
إنني واثق أنه لمم الوحشة الواجفة
بعد عشرين عاما ، بكى من جديد :
–موجز ورهيف أساي
جمرة البدو أنت فمن أين جئت
تلوين مختالة في قميص
موجز ورهيف أساي
حفلة في تلمسان أنت
موشحة بأغاني مساء الخميس

موجز ورهيف أساي . (32)

إن هذا الحجم التكراري يعطي في المقابل إيقاعا خارجيا ، وقد جاء كلوازم دائمة متواصلة ، ذلك أن القافية المتنوعة والتكرار ، أعطيا للنص إيقاعا داخليا وخارجيا ، كسنفونية حية تنبض بفواصلها الموسيقية .

إن التكرار اللفظي ، وتنوع القافية الناجح ، يكشفان عن أهمية البناء اللغوي ، كمعطى شاعري وجمالي ، كما يحددان الفضاء الألسني ، الذي تتحرك فيه أنا المتكلم .

شكل النص – القصيدة شكل هندسي دائري ، فهو لا ينتهي ، يعود بالقارئ إلى البداية ، ليعيد القراءة مرة ثانية جديدة ومحددة ، فالجمل الشعرية النهائية تعطي نفس المساحة اللغوية ، الدلالية ، الجمالية والنفسية ، التي تغطيها جمل البداية . النص يمتاز بجاذبية القراءة والاقتحام .

النقوش التي حفرت في (الطسيلي) رأتني
رأتني جموع الرعاة
أمصمصها قطعة ورأتني الشياه
وطار الحمام على ساعديها ارتمى
زرقة واخضرارا وما قال : آه
– زاجلا كان هذا الحمام
وهواي الذي كان في الضلوع هواه – (33)

إن نص " حيزية " سريع في تشكله وقراءته ، فهو يسابق الموجود والكائن ، يتسابق مع الجملة الشعرية ، أي أن كل جملة تزاحم الأخرى في سرعة التجلي إلى الخارج .فهي تقذف بقوة ، وكان النص عازم على أن يقول كل شيء دفعة واحدة وموحدة . ولكن قوة وثقل الصدمة الوجودية ، كانت أكبر من صرخة الأنا ، التي لم تقو على تخطي الحاجز النفسي والجمالي ، فتتفتت وتجزأت صرخاتها إلى صرخات صغيرة .

إنني أحسد الغابة الماطرة
أحسد النسر في جرجرة
أحسد التمر في بسكرة
أحسد الرمل والدود والعشب في المقبرة . (34)

إن لجوء نص القصيدة إلى هذه التقنية ، رغم أن البداية السريعة لا توحي بهذه النهاية المغلقة على البداية ، ليس مجانيا أو بريئـــا ، فهي رغبة في إلغاء الحركة الزمانية ،وبالتالي البحث عن توقيف الزمن في نقطة معينة ،وهي نقطة الرغبة .إن هذا الشكل الدائـــري يتلاءم مع رسالة النص ، الذي لم ينغلق ولم ينته بعد ، هو بحث عن الزمن الضائـــع ، زمن الرغبة التي كانت مع حيزية الرمز .

وظيفة أساسية أخرى تكشف عنها هذه التقنية ، هي البحث عن تجميد هذه المسيرة النفسية والجمالية المأزومة عن الانفراج ، وبالتالي انكسار وانغلاق الفضاء الشاعري ، وكان النص في امتداده وفي حركته صرخة ورسالة انتقامية نفسية ، فهو خطاب تعذيبي للذات وسجنها .

إن العودة إلى البداية والتكرار المزدحم ، لنفس المواقف الدلالية من خلال قيمتها الأخلاقية ، وفي علاقتها الاختلافية ، يكشف عن هذا الهذيان والهلوسة ، التي تبحث الأنا عن التحرر منها ، تدمير الفضاء الشعري والشاعري ، الذي تولدت عنه .

تتميز قصيدة " حيزية " بأنها قصيدة الإنشاد ذات صوت ونفس احتفالي ، وهو في هذا متأثر إلى حد بعيد بطريقة ترتيل القرآن الكريم ، والإنشاد الكنائـــسي ، ومن طريقة التعزية الجنوبية اللبنانية الشيعية ، ونسج من كل ذلك طريقة جديدة حتى في الإلقاء الشعري ، لفت أنظار جمهور المستمعين المتلقين والنقاد .كذلك استفاد من طريقة سرد الراوي في المقهى الشعبي القديم ، ثم جرب هذه الطريقة في إنشاد قصيدته " حيزية " ، وبعض قصائـــد الشاعر يصلح لأسلوب الإنشاد ، وبعضها الآخر قد لا يصلح .وهذا ما يؤكد أن طريقة سرد فن الإنشاد ، هي عنصر أساسي في النص نفسه ، فبعض الشعر يصرخ حين ينشد ، والبعض الآخر يبدو ليس كذلك .

أحسد النجم حين غفا هائما
فوق معصميها ثم نام
أحسد الكوكبين الذين أماطا اللثام
أحسد الليل فوق زنود الرحام
أحسد الزنبق الوثني وسرب القطا
ثم سرب العصافير ، جيش اليمام . (35)

إن نصوص حيزية / جفرا / الخروج من البحر الميت / يا عنب الخليل / كنعانياذا / رعويات كنعانية ، وغيرها ، نصوص متميزة في شكلها وفي مضمونها ، يقيم فيها عز الدين المناصرة أعراس اللغة ، يحاور الشعر والشعراء ، يحاور التراث الشعبي ، ويحاور الأنا والذات المتمزقة والشاعرة ، وهي تبحث عن الرغبة النفسية والفنية والجمالية .فجاء شعره منظما محكما في لغته وجمله ، التي رغم توترها وسرعتها ، قد خضعت لمنطق شعري منسجم .

في بعض مجموعاته الشعرية ومنها " حيزية " ، قدم المناصرة عدة قصائد لها هوامش شعرية ، ويطلق عليها " قصيدة البحث " ، ويعد الشاعر له قصب السبق في هذا الميدان ، فهو من الشعراء الرواد في قصيدة الهوامش بلا منازع .

عز الدين ميهوبي ..حيزية سيميائية /المرأة /الوطن

تميز الخطاب الشعري الجزائري في العقود الأخيرة بظاهرة شيوع كتابة " الأوبرات الشعرية ، وهذا اللون من النظم لا يخلو على أية حال من قيمة فنية وتاريخية ، وهو أشبه ما يكون بأدب ملحمي في إخراج درامي مسرحي .وقد برز في هذا النوع من الكتابة الشعرية : أبو القاسم خمار بأوبرات " الجزائر / الحب " ، وعبد الله بن حلي في " وسام الخلود " ، و " مجدوب الأوراس " ، وكذا الشاعر ناصر اسطنبول في " تسابيح الأرض " ، وعبد القادر السائحي ، وعمر البرناوي ، والعربي دحو .ومن الجيل الجديد ؛ كمال عجالي في ملحمته " البوزيدية " ، وعز الدين ميهوبي في أوبراته وملاحمه على التوالي : حيزية ، خالدات ، سيتيفيس ، الشمس والجلاد أو الشهيد محمد العربي بن مهيدي . (36)

والشاعر عز الدين ميهوبي ، من مواليد عين الخضراء بالمسيلة ، صحفي ، وكاتب .شغل منصب رئيس تحرير بجريدة الشعب ، ومدير الأخبار بالتلفزة الوطنية ، وغيرها من المناصب الإعلامية .

من مؤلفاته : في البدء كان أوراس ، الأشوري المنتظر ، النخلة والمجذاف ، اللعنة والغفران ، كاليغولا ، عولمة الحب عولمة النار ، التوابيت في رواية ما جرى للصحفي ، وغيرها من المؤلفات .

كما شغل منصب رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين في دورتين ، وتوجهما برئاسة اتحاد الكتاب وأدباء العرب . (37)

وحيزية – حسب الشاعر عز الدين في تقدمته لديوانه – هي بطلة قصة حب واقعية ، جرت أحداثها في أواسط القرن الماضي بين منطقة سيدي خالد الصحراوية جنوب بسكرة – تبعد عن الجزائر العاصمة 500 كلم –

حيزية بوعكاز ..والدها أحد أعيان عرش ذواودة بسيدي خالد ،جمعتها علاقة عاطفية بابن عمها سعيد ، ولكن ذلك لم يكن سهلا ، فقد اصطدمت هذه العلاقة بأعراف القبيلة ، لأنها تعد ضربا من الطعن في الشرف والخدش في الحياء، وهوما دفع بوالد حيزية إلى الحيلولة دون تواصل هذا الحب الصادق ، والرحيل بابنته إلى التل حتى لا تلحقه ألسنة الناس بالغمز والأذى .

واضلوعي أشواك صبار
واشفاري طيور خلاقة
وقلبي مسكون بالنار
والدنيا راهي فراقة (38)

العلاقة بين حيزية وسعيد انكسرت في أوج التناغم والانسجام بينهما ، وكانت الصدمة قوية حين ماتت حيزية من شدة الغم والحسرة . ولم يجد سعيد سوى الشاعر البدوي الكبير محمد بن قيطون ، يطفئ حرقته ويطلب منه تخليد الراحلة حيزية في قصيدة ، تجمع بين الرثاء والوصف . وهي القصيدة التي تتداولها الأجيال وترددها الألسنة ، وتلهج بها حناجر الفنانين والمطربين .

حيزية يا بنت الباي
يا قمرة ضوت الخيام
قلبك يخفق للي جاي
ومهرك ما عندوش اسوام (39)

توفيت حيزية عام 1875 عن عمر 23 سنة ، كان والدها أحد أعيان قبيلته وذا مكانة ونفوذا ، أما ابن عمها سعيد فقد نشأ يتيما ، وورث عن جده مالا كثيرا ، وكفله عمه

أحمد بن الباي ، وقضى سعيد آخر أيامه معتكفا في خيمة بعيدا عن الناس وفاء للراحة حيزية .

حيزية يا غالية علينا
يا بنت العزة والجاه
قلب سعيد يسمع فينا
من لهو في حيك تاه (40)

فكرة " حيزية " كعمل فني تراثي ، أنجزه الشاعر عز الدين ميهوبي في شكل أوبيريت غنائية ، تجمع بين الأداء المسرحي والتعبيري والغنائي ، تولدت من رغبة الشاعر الواعية والملحة في إعادة بعث التراث الوطني الجزائري ، في أشكال حداثية أصيلة ، تستمد قوتها وإبداعها من عبقرية الشعب الجزائري ، وذاكرته لزاخرة بالمواقف والبطولات والتضحيات . كما أن عملية إنجاز الشاعر ميهوبي " أوبيريت حيزية " ، تدخل ضمن مشروع إنجاز سلسلة من الأعمال الفنية التراثية الخالدة مثل : ملحمة سبتبفبس ، وخالدات ، وماسينيسا .

الشاعر يفتتح ديوانه بإهدائه لأم البنين ، هكذا إلى " زوجي " ، ولعل هذا الضرب من الإهداء لا يخلو بدوره من دلالة ، فالزوجة هنا بمثابة المرأة /حيزية، إلى غير ذلك مما توحي به عادة سيمائية العناوين بشعريتها وضفافها .

وتبدأ الملحمة بفاتحة حزينة درامية ، على شاكلة المقدمة الطللية للقصيدة العربية ، فيها بكاء واستبكاء " دمعة العين " ، أما النهاية ؛ تأتي ذات حمولة فجائعية قدرية ، إنها موت " حيزية " المروع .وتلك نهاية كل ملحمة ترتفع إلى مصاف العمل الدرامي الناجح ، فالشاعر يمسك بالبناء الدرامي لعمله الملحمي المسرحي ، ليخلص إلى التصعيد والذروة ، فيروع القارئ أو المشاهد ، ويمسك بمجاميع قلبه إلى نهاية المشهد الحزين ، مراعيا أفق التوقع .

حيزية يا حفـــار   في القبر منسية
يا حكمة الأقــدار   قلبي انكوى كية
طبع الهوى غدار   أبكيك حيزية (41)

أحداث أوبيرات " حيزية " موزعة بالتقسيط ، على لوحات ومناظر تقصر وتطول حسب الأفعال المتتالية على الركح ، بمثابة محطات يلتقط فيها القارئ أو المتتبع أنفاسه .وأحيانا تتأزم المواقف إلى درجة لا تحتمل ، فتأتي متسارعة ، مختزلة في جملة من الحكم والأمثال ، تعبر عن محزون الأمة والجماعة ، مما يضفي على المشهد فجاءة وفجاعة لا نظير لها .

ما بي ضر في ابداني
ما بي اسقام نشكيها
لا نوم اسكن في اجفاني
ما عندي ادموع نبكيها
لا ليلي طوال لا جاني
ما عندي روح نشريها
قلبي يا ميمتي أدني
لجنة والنيران فيها (42)

يكثر الشاعر من رموز " الخيمة ، والماء " رمز الثبات والارتحال والانتجاع خلف المرعى والكلأ ، ورمز الحياة والاستمرار والتحول والبعث من جديد ، إنها رحلة الشتاء والصيف التي من إيلاف قبيلة الذواودة ، وغيرها من قبائل العربان الرحل ، التي اعتادت على مواسمها ، وعلى وجه الخصوص موسم الهجرة إلى الشمال وإلى تلول سطيف والأوراس ، بحثا عن المرعى والماء والعشب .هذا المشهد بداية التوتر والتصعيد ، وهنا لازمة " الخيمة / البئر" تتكرر ومعها تعود مقتضيات حياة التغير والثبات في المجتمع البدوي الصحراوي .وعلى ما يظهر فإن بطل هذا المنظر هو " سعيد " ، الذي يقدمه الراوي هكذا :

قصة الطفل الـــذي عشق السحر فمات
لم يكن يدري الذي كان يهواه سبات
كان يرعى إنــــما راعه وجه فــتاة
ذات يوم أقـــبلت نحو بئر ساقــية
أرسلت من عينها نظرات حامــية

فمضى في عشقها أه ..منها الغالية (43)

المرأة في الملحمة تحضر بقوة ، وتكون دوما محور الحدث ومدار القصة ، وليس من المبالغة في شيء ، إذا قلنا إنها الحاضرة الغائبة على طول القصة الشعرية ، حفاظا على انسجام السياقات وتوالي الدلالات ، الأمر الذي يساهم في تشكيل النص ، ويعمل على خلق " بؤرة " تتجمع حولها الأحداث ، كما تجمعت صبايا الربع حول البئر ، فالمرأة والبئر زمرا الحياة والخصب والعطاء الذي لا ينفذ ، وفيهما الكثير من تكسير لحياة الرتابة التي تنسحب عادة على يوميات ومجريات المعيشة في الصحراء . وفي هذا المشهد تكون " حيزية زينات البنات "، حيث يجري حوار ما بينها وبين أمها ، ثم ما بين الأم والوالد أحمد بن الباي ، وفي نهاية المشهد يتم الاستسلام إلى الأقدار .

زينة البنات ..حيزية مالك حيرانه يا بنية
قلبك مهموم قولي لي ولا مسكون ..ببلية
لا ضحكة منك ، تسعدني لا مشية ريم في حنية
زينة البنات ..يا صبري عينيك السود مرخية
مالك حيرانة ..يا بنية (44)

يكثر الشاعر من الحوارات القصيرة والمركزة ، ذات الدلالات الإيحائية ، مراعاة لنفسية الجمهور أو القارئ . ويبدو أن القصيدة الملحمة أعدت أصلا للتمثيل والمتابعة ، أكثر مما هي للقراءة والاستلقاء . فالنص يرتكز أساسا على العمل والحركة من أجل خلق الفعل الدرامي ومقتضياته ، فلا يترك المشاهد أثناء العرض المشهدي الاستسلام للنعاس ، بل يجعله ملاحقا لاهثا باستمرار للأحداث . ويصادفنا مشهد " قال الحادي " ، الذي يمثل ذلك التنويع في مستويات الأداء والحوار بين الشعر والغناء والدراما ، وبين الأمل والضياع في اللقاء والوداع .

الليل إذا طال سهرانة انجومو
والنخل إذا مال لرياح لا ترومو
والفول إذا ذبال ف السوق لا تسومو
والعاشق إذا قال يا ناس لا تلومو (45)

وهكذا تتوزع الأوبيرات / القصيدة / الملحمة على ثمانية مشاهد متوالية ؛ لا يكاد ينتهي المشهد ليبتدئ بشكل حلزوني – إذا صح التعبير – بمعنى أن أحداث الدراما جد محبوكة ومضبوطة ، لا نشعر من خلالها بفراغات أو ثغرات ، يتسلل من بينها الملل والضجر للمشاهد .فالأحداث يربطها خيط مسلسل من البداية حتى النهاية ، بل أكثر من ذلك أننا نغرق في المتابعة دون الشعور بقرب ساعة نهاية العرض الدرامي .وتنتهي الأوبرات بموت " حيزية " في مشهد كئيب مع مواساة الراوي لسعيد ، الذي يردد إيقاع اللحن الحزين .

يا دامع العينين لا تبك حيزية
نامت على خدين والروح مرخية
قبر حوى قبرين والدمعة ملحية (46)

ينشي سعيد وصوت الحادي تحت إيقاع اللحن المميز لأغنية " حيزية " ، كما جاءت في قصيدة الشاعر محمد بن قيطون :

الليل إذا طـــال سهرانه انجومو
والنخل إذا مال لرياح لا ترومو
والفول إذا اذبال ف السوق لا تسومو
والعاشق إذا قال يا ناس لا تلومو (47)

وإذن فإن حيزية عز الدين ميهوبي قد انتحرت حقيقة . وأما سعيد فقد غادر الأسرة بعد موت حيزية ، وتاه في البراري والصحاري ، كما تاه مجنون ليلى .وقد نصب سعيد خيمة له بوادي أولاد جلال ، حيث أقام هناك إلى وفاته .وقال إنه اتصل بالشاعر ابن قيطون إثر وفاتها ، وطلب منه أن يخلد إبنة عمه بقصيدة جمع بين الغزل والرثاء . هذه القصيدة التي استوحى منها ميهوبي ملحمته الغنائية الشعرية .

موازنات بين سيميائيات " حيزية " ابن قيطون /والمناصرة /وميهوبي

ابن قيطون ، ينتمي إلى عرش أولاد سيدي بوزيد الأشراف ، الذين توارثوا حفظ القرآن كابر عن كابر ، مثل الشاعر عز الدين المناصرة سليل عائلة وريثة كتاب "الإنطاء الشريف " ، وأبناؤها من حملة القرآن . كما أن شجرة عائلة الشاعر عز الدين ميهوبي ، تبين أنه سليل الأشراف ، فهو ابن جمال الدين بن محمد الدراجي بن محمد المبارك ،

الذي ينتهي نسبه إلى إدريس بن عبد الله الكامل بن الحسن بن الحسين بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه .

يتوافر الشعر الملحون الجزائري على حساسية مفرطة في الرقة ، ولا سيما ما كان من شعر الرثاء وشعر الغزل ، ولنا في رائعة حيزية لابن قيطون مثل مشرق ، بل جسد هذا الشعر نبض الرومانسية الخافتة في الشعر الجزائري الحديث قبل الثورة وبعد الثورة ، وهو يحاكي معمارية القصيدة العربية القديمة وهندستها الفنية ، سواء ما تعلق الوقوف على الأطلال ، أو وصف محاسن ومفاتن الحبيبة ، ولواعج الشاعر العاشق المحب ، مثلما رأينا مع حيزية واسعيد .ولا غرو أن يكون الشعر الشعبي رصيدا أدبيا وتاريخيا ، يمكن أن يعين الباحثين في كتابة التاريخ الثقافي والاجتماعي على وجه الخصوص ، فهو من هذه الناحية وثيقة غنية ، سيجد فيها الباحثون ضالتهم دون شك .

تظهر حيزية ابن قيطون على مستوى شعرية " المناصرة " كفضاء دلالي وشعري وشاعري جلي ، وكأفق وجداني سيريالي صوفي ، في لغة شاعرية صارخة بموال أحمر ، يعبر عن الغربة والضياع ، وتأخذ تجليات رمزية أخرى ؛ كالبحث عن الانتماء الهوية والأنا الاجتماعي ، وتبحث عن السكينة والطمأنينة .إن حيزية المعشوقة وابن قيطون العاشق الولهان ، أبجديتان حاضرتان بكثافة فنية وجمالية في المتن الشعري لدى المناصرة .

تتميز قصيدة"حيزية " بأنها قصيدة الإنشاد ذات صوت ونفس احتفالي، والشاعر المناصرة في هذا متأثر إلى حد بعيد بطريقة ترتيل القرآن الكريم ، والإنشاد الكنائـــسي ،ومن طريقة التعزية الجنوبية اللبنانية الشيعية ، ونسج من كل ذلك طريقة جديدة حتى في الإلقاء الشعري ، لفت أنظار جمهور المستمعين المتلقين والنقاد .كذلك استفاد من طريقة سرد الراوي في المقهى الشعبي القديم ، ثم جرب هذه الطريقة في إنشاد قصيدته "حيزية " .

تجسد ملحمة حيزية /عز الدين ميهوبي ظاهرة الصراع الطبقي والقبلي ، والتفاوت في الثروة والجاه ، ومظهرا من مظاهر القوة والنزعة القبلية التي سادت خلال فترة الاحتلال ، وتنازع الأعراش والقبائل الصحراوية على الزعامة والنفوذ ، كما تصور البناء الطبقي والهرمي والتراتيبي على مستوى أفراد القبيلة الواحدة ، ناهيك عن انسحاب

هذا البناء على باقي القبائل كموروث لا مناص منه. استطاعت وخدها الثورة التحريرية تحطيم هذه البنية ، على اعتبار أن الثورة جاءت شاملة التغيير ، كسرت الإقطاع وقضت على التفاوت الطبقي .

كما ترمي الملحمة إلى تصوير منازع السلطة الأبوية وتضخمها ، والمتمثلة في سلطة الأب " أحمد بن الباي " رمز السيد والمتحكم بأمره / السلطة / الاستعمار ، المقاوم باستمرار لرغبة سعيد في الزواج من حيزية والبناء بها ، أي الحرية / الاستقلال ، فكانت النهاية درامية بموت حيزية وانتحارها ، ويبدو أن الشاعر لجأ إلى هذا الحل (حيزية / الضحية / شهيدة العشق الصحراوي) ، قصد إلى ذلك قصدا، ففي النهاية الانتحار بداية وأملا في تجسيد رغبة الاختيار ، وحق المرأة في التعبير عن حريتها في اختيار الزوج ، وانتزاعا لحقوق القلب المقموعة ، ويترتب عن تلك التضحية ؛ إشارة إلى المطالبة بالحرية ، فالمرأة / حيزة ، هي المرأة الثورة / الملحمة / النضال / الاستقلال / الوطن .

المصادر والمراجع

1 – عز الدين المناصرة : الشاعر المستقل – شهادة – ضمن بحوث المؤتمر العلمي السادس ، مايو 2001 ، منشورات جامعة فيلادلفيا ، الأردن – 2002 ، ص : 89

2 – عز الدين ميهوبي : التوابيت ، في رواية ما حدث للصحفي ، منشورات أصالة ، سطيف ، الجزائر – 2001 ، ص : 15

3 – ابن قيطون : حيزية ، دراسة وجمع أحمد الأمين ، دار المصباح ، الجزائر – 1991 ، ص : 57

4 – المرجع السابق ، حيزية ، ص : 65

5 – المرجع السابق ، ص : 43

6 – المرجع السابق ، ص : 56

7 – المرجع السابق ، ص : 41

8 – المرجع السابق ، ص : 40

9 – المرجع السابق ، ص : 41

10 – المرجع السابق ، ص : 40

11 – المرجع السابق ، ص : 38

12 – المرجع السابق ، ص : 37

13 – المرجع السابق ، ص : 46

14 – المرجع السابق ، ص : 43

15 – المرجع السابق ، ص : 44

16 – المرجع الساق ، ص : 38

17 – المرجع السابق ، ص : 39

18 – المرجع السابق ، ص : 47

19 – المرجع السابق ، ص : 43

20 – المرجع السابق ، ص : 44

21 – المرجع السابق ، ص : 37

22 – ابن قيطون : حيزية ، القصة والقصيدة ، إعداد أحمد الأمين ، دار المصباح ، الجزائر – 1991 ، ص : 29

23 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 535 ، 536

24 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 544

25 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 545

26 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 547

27– عز الدين المناصرة : حيزة ، مصدر سابق ، ص : 537

28 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 538

29 – عز الدين المناصرة : حيزة ، مصدر سابق ، ص : 539 ، 540

30 – عز الدين المناصرة : حيزة ، مصدر سابق ، ص : 538

31 – عز الدين المناصرة ، حيزية ، مصدر سابق، ص : 543

32 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 541

33 – عز الدين المناصرة : حيزة ، مصدر سابق ، ص : 544

34 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 547

35 – عز الدين المناصرة : حيزية ، مصدر سابق ، ص : 537

36 – أحمد يوسف : يتم النص ، الجينالوجيا الضائعة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر – 2002 ، ص : 246

37 – رابح خدوسي وآخرون : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين ، دار الحضارة ، الجزائر – 2002 ، ص : 265

38 – عز الدين ميهوبي :حيزية ،غنائية امرأة من الجزائر ، منشورات دار أصالة ، سطيف ، الجزائر – 1997 ، ص : 14

39 – المرجع السابق ، ص : 18

40 – المرجع السابق ، ص : 18

41 – المرجع السابق ، ص : 55

42 – المرجع السابق ، ص : 24

43 – المرجع السابق ، ص : 24

44 – المرجع السابق ، ص : 23

45 – المرجع السابق ، ص : 35

46 – المرجع لسابق، ص : 54

47 – المرجع السابق ، ص : 56

بنية الخـــطـــــاب الشـــعــري
" الإيقاع – المعنى "

الأستاذ الدكتور : خان محمد
قسم الأدب العربي
كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية
جامعة محمد خيضر – بسكرة

عرف الإنسان الشعر منذ القديم، ورفعه فوق كل الفنون، فأنشده متغنيا به في حروبه وانتصاراته، في أحزانه و أفراحه، و اتخذه وسيلة لتخليد مآثره ومفاخره، ونقلهـــا إلـــى الأجيال المتعاقبة عن طريق الرواية الشفوية في غالب الأحيان، و في هذا الصدد يقـــول حسان بن ثابت الأنصاري :

تَغَنَّ بالشعرِ إِمَّا كُنْتَ قائلَه .: إِنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضمارُ

و العرب أمة شاعرة، عُنيت بالشعر أشد العناية، ففتنوا به فـــي جـــاهليتهم وإســـلامهم، وتفاضلوا به اعتزازا وافتخارا، حتى توهموا قوة خفية تلهمهم الشـــعر، وتوســـوس بـــه، فقالوا: الشعر علم العرب، أو ديوان العرب، ولا علم لهم سواه.

ولما انتقلوا إلى التدوين، وشرعوا يؤسسون لعلومهم تساءلوا عنه، وعن مفهومه ، وهـــل هو كلام عادي ؟ أو هو خاص؟ و ما هي مميزاته؟ وبنيته؟ وخصائصه؟ ولغته؟ وما هي المعايير التي تجعل الكلام شعرا ؟ و ما مدى صدق مقولة : " وإنما الشعر ما أطـــرب، وهز النفوس، وحرك الطباع. فهذا هو باب الشعر الذي وضع له " (1).

شحنت كثيرا من الكتب النقدية بالحديث عن ماهية الشعر، وعن شروطه، وأنواعه، وعن صفات الشاعر، وخصائصه، وكانت في غالب الأحيان تتعلق بالجانب الأخلاقي سلبا و إيجـــابـــا. و في حقيقة الأمر كانت مدونة الشعر الجاهلي هي التي رسمت السبيل للشعراء، و أسست لكثير من معايير الشعر.و كان من أهدافها إبراز مميزات الشعرالعربي

العربي، وصيانته من الضياع، وحمايته من الاختلاط، وحفظه من الذوبان في الثقافات الوافدة (الأجنبية) التي صبت جداولها في نهر الحضارة العربية الإسلامية.

وكان القدماء قد قاموا باستقراء الموروث الشعري، واستنتجوا أغراضه، و الحالات الشعرية التي تنشئه، فقرروا أن الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، و النابغة إذا رهب، و الأعشى إذا طرب، وعنترة إذا ركب، وزاد قوم : وجرير إذا غضب... فمع الرغبة يكون المدح و الشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء و العتاب [(2)].

ومن الطبيعي أن يحاول العلماء تعريف الشعر، ومن الطبيعي كذلك أن يختلفوا فيه، وتتنوع تعريفاتهم له، ولكنها لم تخرج عن ثنائية الوزن والقافية واللفظ والمعنى، وكان لهم جهد كبير في تحليل هذه الخصائص الأربعة، و تبسيطها مرة، وتعقيدها أخرى.

الوزن – القافية:

نشأ الشعر مرتبطا بالإنشاد، فتقيد بالوزن والقافية، وكان الشعراء يتفقون في تقفية قصائدهم، فيلتزمون رويا واحدا يختم به كل بيت، ثم يستأنفون البيت الذي يليه لينتهي بما انتهى به الذي قبله، وهذا ظاهر جلي في الشعر العربي،حتى عرفوه بقولهم :"إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[(3)] وهذا مفهوم يقتصر على الجانب الموسيقي، وهو أحد جوانب الشعر ما في ذلك شك. وقد علق عليه الدكتور محمد الهادي الطرابلسي قائلا:" فيه من السطحية ما فيه، ومن النقص مالا شك فيه، ولكنه رغم ذلك يعرف الشعر بالاقتصار على أبرز مظاهره" [(4)].

والوزن يلازم الخطاب الشعري، وهو جزء من القصيدة لا ينفصل عنها، لأنه ينشأ في داخلها، مراوحًا بين الحركات و السكنات، ولا ينفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به، وتضبطه قواعد معهودة، فيها من المرونة ما يبيح للشاعر أن يتصرف بذوقه وطبعه على سبيل الاختبارفي مظاهر الاستعمال.

وهل يكون الشاعر حرا في اختيار الوزن الذي يرتضيه لقصيدته ؟ولكن من المؤكد أنه مقيد بعدد البدائل على مستوى الألفاظ التي يجعلها في نهاية كل بيت (القافية) ، وهذا بلا شك يخضع للموهبة والتجربة في محاولة توفيقية بين ما يتطلبه المعنى ، و ما تفرضه القافية. ويكون المجال أفسح في حشو البيت، إذ لا يراعي الشاعر فيه إلا صحة الكلمة، ومدى علاقتها بغيرها من الناحية اللغوية والدلالية."إن موسيقى الحشو تهتم بما

يتولد من إيقاع متميز عن تركيب الأصوات في الشعر بمقتضى الجواز، أي بما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره ، وما لم يكن جوهريا بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر، أو في مجموعة أبيات دون أخرى". (5)

إن دخول الشاعر في الوزن والقافية إعلان من أول بيت في القصيدة لمجاوزة النثر،والعدول عنه ، وتنكب طريقه؛ ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر القديم إلى التصريع في أول بيت من أبيات القصيدة، و هو بذلك–أيضا– يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقوف عليه في نهاية الأبيات المقفاة. وعلى السامعين أن يهيئوا أنفسهم لتلقي مشابهات هذا الصوت المختار.(6)

من هذا الإيقاع يتولد التنغيم الذي يختلف باختلاف المعاني، فيكون في الإثبات والنفي والاستفهام و التعجب و الإنكار و غيرها مؤشرات على أنواع الدلالات التي ترتبط بتغييرات الصوت في ارتفاعه وهبوطه، وشدته وخفوته، وسرعته وانكساره وانحباسه « فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها. وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها. ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها، فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى» (7) ومن أقرب أمثلة الجاحظ إلى الجانب الصوتي قول ابن ميادة (8) :

فإن أَهلَكْ فقد أَبْقَيتُ بَعْدِي قَوافِي تُعْجِبُ المُتمثِّلينَا
لذيذاتِ المقاطِعِ مُحْكماتٍ لو أَنَّ الشِعر يُلبَسُ لارْتُدينَا

والقصيدة تبنى على وحدات تقسيمية، تتوزع فيها أجزاؤها، وتربط بينها علاقات لغوية– نحوية ودلالية– وتجعلها بنية متكاملة، متضامة، مترابط بعضها إلى بعض، وأرقاها ما كان منها يجمع بين الموسيقى والمعنى في وئام إيقاعي يتولد عنه كل جمال فني . « و التركيز على ذكر القوافي يدل – لا محالة – على العناء الذي يجده الشعراء في الملاءمة بين مطلب المعنى ومطلب الصوت».(9) فيُحكى أن ذا الرمة قال:

بَيضَاءُ في نَعَجٍ، صَفْرَاءُ في بَرجٍ

ثم بقي زمنا طويلا لا يجد الشطر المناسب إلى أن مرت به صينية فضية قد أشربت ذهبا ، فقال:

كأنها فضّةٌ قد مسّها ذهبُ. (10)

إذا حدث أن تعارض العروض والتركيب كانت الغلبة للعروض، والقدير من تمكن من المواءمة بينه وبين الدلالة. و يخضع له كل تركيب، ويكون كل بيت متبوعا بوقف يطول أو يقصر."والوقفة في الأصل هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجية عن الخطاب، لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية،وما هي في أصلها إلا قطع للسلسلة الخطية،« ويجد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية، و تأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محددا، إنها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها». (11)

ومن الجهة الأخرى حظيت القافية باهتمام الدارسين والنقاد، وكان حديثهم عنها دقيقا يدل على علمهم الواسع بعلم القافية، وشعورهم بأنها قسيمة العروض، وهما يشكلان الوزن الشعري، ومن هنا انعدم في منظورهم أن يكون الشعر خلوا من القافية . قال ابن رشيق : «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا، حتى يكون له وزن وقافية». (12)

وللقافية في القصيدة الشعرية وظيفة مزدوجة، تغذي طرفين هامين من جدلية اللغة الشعرية.

1- الوظيفة الإيقاعية،وذلك بما توفره من تكرار حرف الروي، وتتابعه في كل أبيات القصيدة.
2- الوظيفة الدلالية، وذلك بما تسلكه مفردات القافية في نظام الجملة ، وبما تستقطبه من تركيز دلالي، أو بما تحققه من مخالفة في كثير من الأحيان،و يكشف عن هذا في كل قصيدة على حدة. (13) « والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى». (14)

وما القافية إلا عنصر من عناصر البناء الموسيقى للنص الشعري، فهناك ظواهر أخرى تساهم فيه كالتصريع والجناس والمقاطع والمطالع والتدوير والترديد... وكلها توجد

في الخطاب مرتبطة بإطار الوزن. قال صاحب عيار الشعر « للشعر الموزون إيقاع يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه».(15)

إن الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستويات لغة الشعر بطريقة فعالة تتمثل في رسم شبكة توازي أبنيتها المختلفة، وهو تواز متداخل متفاعل. فتأثير القافية مثلا لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية،وحتى بمعجم الشعر وكلماته. (16)

اللفظ – المعنى

إن الألفاظ، و هي مفردة في المعجم، لا يتعلق بها إبداع، ولا توصف بشعرية فقد وجدت قبل الشاعر ، وهي مشاع بين جميع أبناء اللغة الواحدة يستعملونها في خطابهم العادي، فالجيد والرديء في التواصل سيان، وكلاهما يحصل به التفاهم.

لا تراد الألفاظ لذواتها، بل تراد للدلالة على المعاني بموجب العلاقات التي تحصل لها في البنية الشعرية، فلا يرجع الفرق بين الخطاب الشعري وغيره إلى الألفاظ باعتبارها أصواتا، وإنما يعود إلى كيفية استعمال تلك الألفاظ، وإلى العلاقات الجديدة التي تحصل بين الدال والمدلول. فالشعر يمارس باستمرار المنافرة الإسنادية بين المدلول الأول والثاني، فتكون العلاقة بينهما متغيرة باستمرار، ومن هذا التغير تنشأ أنواع من المجازات.فإذا كانت العلاقة هي المشابهة تكون استعارة، و إذا كانت العلاقة هي المجاورة تكون كناية، وإذا كانت العلاقة جزئية أو كلية يكون المجاز المرسل.(17)

يكاد الفرق بين الشعر وغيره ينحصر في كمية الانزياحات، فكلما كان العدول دالاً بالقصد برزت شعرية الخطاب. « والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي» (18)

ولما أنشد النابغة الذبياني قوله :

سَقَطَ النَّصِيفُ، و لم تُرَدْ إسقاطَهُ فتناوَلَتْهُ، واتَّقَتْنَا باليَدِ
بمخضَّبٍ رخْصٍ كأنَّ بنانَهُ عنَمٌ، يكاد من اللَّطَافَةِ يُعقَدُ
نَظَرَتْ إليك بحاجَةٍ لم تقضِهَا نظرَ السَّقِيمِ إلى وجُوهِ العُوَّدِ

طرب له الذين استمعوه، واستحسنوا هذه الصورة التي أنشأها من موقف قد يتكرر، وهو سقوط عفوي لنصيف امرأة، فتناولته بيد، واتقت الحاضرين بيد مخضبة تشبه أصابع

الأغصان اللينة ذوات النور الأحمر، الذي يلوى ويعقد لنعومته ورهافته، وتجاوزوا عن الكيفية الصحيحة لنطق الفعل (يعقد) على مستوى الكلام العادي.

وقد استحسن صاحب الصناعتين قول عبيد الله بن عبد الله بن طاهر.

أَشَارَتْ بأطرَافِ البَنَانِ المُخَضَّبِ وَضَنَّتْ بِمَا تَحْتَ النِّقَابِ المكتبِ

وَعضَّتْ على تُفَّاحَةٍ فِي يَمِينِهَا بِذِي أُشُرٍ عَذْبِ المُذَاقَةِ أَشْنَبِ

وَأَوْمَتْ بِهَا نَحْوِي، فَقُمْتُ مُبَادِرًا إِلَيْهَا،فَقَالَتْ: هَلْ سَمِعْتَ بِأَشْعَبِ

قائلا: « فهذا أجود شعر سبْكاً، و أشده التئاما، و أكثره طلاوة وماء ».(19)

لقد اتفق النقاد على شعرية امرئ القيس، وما كانت هذه الشعرية في جدة المواضيع، ولا في الألفاظ المستعملة فيها، إنما كانت في طريقته، كيف يختار الألفاظ ، و كيف يؤلف بينها، ومدى تأثير تلك العلاقات التي ينشئها. قال ابن رشيق في امرئ القيس : « لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء، فاستحسنها الشعراء، واتبعوه فيها؛لأنه قيل أول من لطف المعاني واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض و شبه الخيل بالعقبان و العصي، وفرق بين النسيب، وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام، فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة و التشبيه».(20)

ومن مميزات اللغة الشعرية أن تخرج عن الأصل، وتنحرف عما هو مصطلح عليه. ولا يستساغ هذا الانحراف إلا إذا كان جماليا يحقق هدف شعرية الخطاب في إثارة الإعجاب أو الدهشة،« فمهمة الشاعر هي تعرية اللغة ، واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي، وإبراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها«.(21)

يحتاج الشعر إلى خصوصية في عملية توليد التراكيب، و إنتاج العلاقات، ذلك أن اللغة في الشعر لا تكون وسيلة اتصال؛ لأن الشاعر لا يسعى إلى التواصل باللغة، و إنما يسعى إلى توصيل اللغة ذاتها. لكن هذا السعي له شروطه ومواصفاته التي تبعده عن النثرية الخالصة. (22) وهو سعي حثيث ينطوي على إدراك ذاتي متميز، يرتكز على موقف خاص، يبرز في صور شعرية ذات خصائص حسية تكشف عن الموقف الذاتي للمبدع، وتؤثر في الجانب الذاتي للمتلقي.(23)

إن الشاعر سمي كذلك؛لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فمن مميزاته حساسيته المفرطة، وقدرته على تصوير إحساسه، والتعبير عن الواقع المعيش بكيفية ذاتية ، تختلف

عن كل تجربة عاشها الآخرون، فيقوم بتجاوز الحقيقة، ويتمرد على الواقع، ويبحث عن حياة جديدة ينشئها بعلاقات احتمالية تولد اختلافا في الرأي و المفاهيم.

إن الشعر تجاوز للنظام المألوف، وبناء لنظام آخر مبتكر، والناس لا ينتظرون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها، إنما يتوقعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها، وهذه هي المعادلة التي يتفاضل عندها الشعراء، و يختلف بعضهم عن الآخر في تحقيقها. « إن متلقيي الشعر يسلمون للشاعر بحرية التصرف في التقاليد اللغوية الموروثة، المتفق عليها في لغة الكلام، في مقابل أن يحقق لهم تلك المعادلة » [24]

والشعر في أصله خطاب يوجهه صاحبه إلى المتلقي،ولا يحصل التواصل بينهما إلا إذا كان الخطاب مفهوما،ولا يعني ذلك أن تكون القصيدة واضحة مبتذلة، بل لا بد أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يحصل اكتشافها، وذلك بجهود المتلقي، وكلما تعددت دلالاتها قوي إبلاغها، وطال أمدها، وعدت من أقوال الخالدين، وحققت الوظيفة التأثيرية التي تعتبر أساس رسالة الشاعر.وقد قيل لبعض الفلاسفة:« فلان يكذب في شعره. فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، و الصدق يراد من الأنبياء».[25]

و يوضح ابن فارس هذه الفكرة بدقة، فيقول: « للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا. وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق، ومن غير أن يُفْرِط أو يتعدى أو يَمين، أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها شعرًا البتّة،و لما سماه الناس شاعرًا، ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا» [26]

من هنا كان للشعر بعض الخصوصية، وكانت له لغته ونسيجه، فتتحقق له شعريته بالقدر الذي يعدل فيه عن مقتضى الظاهر، وباعتماد معانيه الخفية يتحقق التفاضل بين قصيد وآخر، وبات لزاما على الشاعر أن يتميز بالصياغة المتفردة. ولا يأتى ذلك إلا للمتمكن القدير الذي يدرك الفرق بين المعاني، فيجعل بين الألفاظ علاقات غير مألوفة.

إن المعاني عبارة عن المادة الأولية، والتفاضل يكون في كيفية تشكيل هذه المادة، كمثل الصائغ، فإنه يصنع من الذهب خاتما، ونحن نحكم على الخاتم من ناحية الصوغ والتشكيل، ولا نحكم على المادة التي صنع منها أهي ذهب أم فضة ؟ إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير.

و إذا كان التفاضل في التشكيل وجب الإقرار بمبدأ التفاوت بين صائغين أو بين شاعرين، ولا ينحصر هذا التفاضل في سلامة الألفاظ أو حركات الإعراب، فلا مزية في كل هـذا، إنما يكون في تجاوز كل ذلك بوجه من الوجوه.قال العقاد:«المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري »(27) و لا يكون تحقيق المجاز إلا من خلال العلاقات النحوية التي يحدث فيها الإسناد بين المفردات على وجه غير مألوف ؛ وبهذا ينبغي أن ندرك مقولـة العسكري التي تحدث فيها عن الشعر قائلا: «إن أكثره قد بني على الكذب، والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة ». (28) فهـو تجـاوز لواقع، وتصوير لواقع آخر، و إبداع لحياة ينشئها الشاعر بعلاقات احتمالية.

إن الاختيار مظهر طبيعي في الشعر، وهو ما يحقق للشاعر رغبته في الحرية، ومخاصمة النمط المألوف، ويجعله يتميز بخصائص لا تتأتى لغيره، إنه التفرد فـي الإبـداع الـذي يوصف به واحد من دون أقرانـه.« والاختيـار نـاتج علـى أسـاس قاعـدة التماثـل والمشابهة،والمغايرة والترادف والطباق».(29) ذلك سبيل الشاعر فـي اسـتعمال أدواتـه التعبيرية، و العدول بها عما درج عليه المتكلمون لخلق طاقـات حيـة فـي التصـوير والصياغة والأسلوب، وتلك ميزة الأدب الخالد، وامتياز الأديب المبدع. فـإذا اسـتطاع الشاعر أن يتجاوز التشكيل اللغوي المألوف الذي تفرضه قوانين اللغة كان له أن يتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير والحذف والذكر والإضمار والإظهار، فيضع كلا من ذلك مكانه ويستعمله على ما ينبغي له ». (30)

وينتهي بنا الحديث إلى القول: إن الشعر أسلوب في الخطاب ، يختلف عن الكلام العـادي الذي يتواصل به الناس في حياتهم اليومية، وفي هذا السياق تتنزل مقولة « بيفون 1788 Buffon»: الأسلوب هو الرجل نفسه.

والأسلوب في الأساس هو الاختيار اللغوي الذي تقتضيه حرية الإبداع، ذلك مـا يـدفع الشاعر إلى تكسير رتابة اللغة المألوفة، و الانزياح عنها باستمرار، وهو الفـارق بـين الشعر والنثر في رأي المحدثين. وقد أطلقوا على الانزياح مترادفـات متقاربـة، منهـا: التجاوز عند فاليري، والانتهاك عند كوهين،والشناعة عند بارت، والشذوذ عند تودوروف، والجنون عند أراقون، والانحراف عند سبيتزر، والمخالفة عند تيري، والمفاجأة عند فارقا، وخيبة الانتظار عند ياكبسون. فقد كتب هذا الأخير قائلا: « نادرا ما تعرف النقاد علـى المنابع الشعرية المستترة في البنية الصرفية والتركيبية للغة، أو باختصار علـى شـعر

النحو، ومنتوجه الأدبي أي نحو الشعر، كما أن علماء اللغة كادوا يهملونها نهائيا. أما الكتاب المبدعون فعلى العكس من ذلك فقد تمكنوا في الغالب من أن يستخلصوا منها فوائد جمة ». [31]

مراجع وهوامش

1–ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)،العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972،ج1، ص .128

2–نفسه 1/.120,25

3–أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت337 هـ)، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة،1978، ص .64

4–الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، 1981، ص.13

5– نفسه ،ص.18

6– الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،مكتبة الخانجي بالقاهرة 1990، ص37

7–الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية، ص 391.390

8–أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255 هـ) ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 5، 1955، ج1، ص .222

9– الدكتورمحمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء ، المغرب 1991، ص .43

10–أبو الفتح عثمان بن جني (392هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ج1، ص.325

11–جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص .55

12– العمدة، مرجع سابق، ج1،ص .151

13- الجملة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 131.
14- بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 74.
15-ابن طباطبا العلوي (322هـ) ، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام،المكتبة التجارية، القاهرة، 1965، ص 21.
16- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 119، 120.
17- بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.74
18- نفسـه ،ص 40.
19- أبو هلال العسكري (395هـ)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، دار الفكر العربي، القاهرة 1971،ص 147.
20-العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 94.

21-نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 399، قال سيبويه في الكتاب32/1 " و ليس شيئ يضطرون إليه، إلا وهم يحاولون به وجها. وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ها هنا؛ لأن هذا موضع جمل ".
22-الدكتور محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، ص 15.
23- الدكتور جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة1978، ص 291.
24-الجملة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 22.
25-كتاب الصناعتين، مرجع سابق ،ص 143.
26-أحمد بن فارس (395 هـ) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويمي،مؤسسة أ.بدران للطباعة و النشر، بيروت 1964،ص 274.
27- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة ، الأنجلو المصرية،1960،ص 46.
28- كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 143.
29-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال ، المغرب،1988, ص 38.

30–أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (471 هـ)، دلائل الإعجاز،تحقيق الدكتور محمد التنجي ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997، ص 78.
31– بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 175.

أندري مارتيني و "الوظيفة السيميائية للغة"

الدكتور: بلقاسم ليبارير
قسم اللغة العربية و آدابها
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة.

بسم الله الرحمن الرحيم
و الصلاة و السلام على سيدنا محمد خاتم النبيين
أما بعد:
السيد المحترم رئيس اللجنة التنظيمية للملتقى بجامعة محمد خيضر – بسكرة
حضرات الأساتذة ... أبنائي الطلبة ... بناتي الطالبات ... سيداتي سادتي.

يسعدني أن أسهم في الملتقى الثالث حول السيمياء و النص الأدبي بهذه المداخلة المتواضعة شاكرا فضلكم. و أنقل إليكم جميعا تحية ود و تقدير من زملائكم أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة مدينة باتنة.

و إعترافا بالفضل للذين نظموا هذا الملتقى و سهروا على أعماله بهذه الجامعة العامرة جامعة مدينة بسكرة لكم مني تحية عطرة.

و موضوع مداخلتي:
أندري مارتيني و "الوظيفة السيميائية للغة"

مقدمة:

أود في البداية أن أعرض حديثي إليكم في جملة من العناصر، و هي كالتالي:

1/ منهج الدراسة و نبذة عن أندري مارتيني
2/ اللسانيات التزامنية و علم العلامات
3/ السمة الصوتية للغة "Caractère vocal du langage"
4/ مقاربة سيميائية بين ابن خلدون و مارتيني

5/ وجهة النظر الوظيفية و العلاماتية

1/ منهج الدراسة و نبذة عن أندري مارتيني:

يقوم منهج المداخلة على الوظيفة السيميائية للغة، و يبني على أسس التبدلات الصوتية التي كانت من اهتمامات أندري مارتيني Martinet, André (1908–1999) اللغوي الفرنسي و رئيس الوظيفية في فرنسا. وأحد تلاميذ أنطوان مايية[1] Meillet, Antoine اللغوي الفرنسي (1866–1936) بباريس. تأثر مارتيني بأعمال حلقة "كوبنهاغن" ثم بمناهج الوصفيين و الوظيفيين بالمدرسة السلوكية الأمريكية (ليونارد بلومفيلد). وعمل أستاذا بجامعة "كولومبيا" من 1947–1955 و بـــ: (السوربون) 1956–1978 و أشهر أعماله مراجع و مقالات في علم الأصوات منها: (اقتصاد التبدلات الصوتية، 1955) وأيضا في (علم النحو مبادئ اللسانيات العامة، 1960) و في (علم النحو الوظيفي للغة، 1979) و في (علم النحو العام، 1985) [2].

و من الواضح أن "مارتيني" قد انتمى – بالفعل– إلى مدرسة (براغ، 1926). يقول جيفري سامبسون Geoffrey Sampson في كتابه (Schools of Linguistics) في الفصل الثالث، الموسوم: "علم اللغة الوظيفي: مدرسة براغ" ما نصه:

> "إن مارتنيه (ذلك الشخص غير العادي الرائع في تذوقه للاتجاهات المختلفة في الفكر اللغوي) قد تأثر بشكل كبير بالتفكير البراغي، في مرحلة مبكرة من حياته. ويبدو من الإنصاف أن نجعله أو نعده زعيم المؤيدين المعاصرين للخط الرئيسي لأفكار مدرسة براغ"[3]

لقد تذوق مارتيني هذا الزخم المعرفي السيميائي في متلف منابعه الوظيفية السيميائية. وغدا نهجه الوظيفي السيميائي واضحا في مؤلفاته التي بين أيدينا.

2/ اللسانيات التزامنية و علم العلامات:

إننا نجـــد مارتيني قد اهتم بالسمـــات أو العلامـــات. ففي الفصـــل الأول من كتابـــه:(اللسانيات التزامنية) مـــن خـــلال: "التلفـــظ المزدوج للغـــــة[*] LA

"DOUBLE ARTICULATION DU LANGUE"، من حيث طبيعة اللغة الإنسانية و تميزها. يقول أندري مارتيني:

"إن اللغة بوصفها نظاما من العلامات تزخر بإشارات تكون صورة الحصان في الذهن وعلاقته الفيزيائية بالصوت و الدلالة. وفضلا عن ذلك فإن اللغويين قد درسوا منذ وقت مبكر طبيعة اللغة الإنسانية وخصائصها كما أدركوا أن اشتقاقها و تطورها قد يرجع إلى لغة أخرى قديمة تتميز بأنماطها المختلفة. كما اعتنى علماء النفس بالخطوط المشتركة بين تلك اللغات وبذلك التفتوا إلى العلامة عند سماع اللفظة في أثناء الخطاب"(4)

3/ السمة الصوتية للغة "Caractère vocal du langage"

حاول أندري مارتيني (1908-1999) أن يعرض في كتابه: "مبادئ اللسانيات العامة"(5) اللسانيات و اللسان، و الكلام "la linguistique" و "la langue" و "le language". و هو يرى في هذا النص الأول. أن هذه المبادئ الرئيسية لها أثرها العميق في بناء نظريته اللسانية. يقول: "إن اللغة التي يدرسها اللساني هي لغة الإنسان". و نستطيع أن نمتنع عن تحديدها، لأن الوظائف الأخرى التي تنجم عن الكلام أو اللغة "langage" تكاد تكون استعارية "métaphoriques". "فلغة الحيوان" غدت من إبتكار الأسطوريين est une invention des fabulistes. فلغة النمل langage des fourmis تمثل بالأحرى فرضية "une hypothèse" أكثر مما تقدم مسلمات للملاحظة(6)

و يقول أندري مارتيني في السياق ذاته(إن لغة الأزهار) ذات شيفرة كبقية الشيفرات، وبعبارة أخرى إنها لغة ذات قانون كغيره من القوانين الأخرى. ففي الكلام المألوف تشير اللغة بدقة إلى خاصية الناس للسماع بواسطة علامات صوتية، تلك السمة الصوتية للغة التي نعتز بها عندما نتوقف أمام البلاد المتحضرة منذ آلاف السنين.(7)

فكثيرا ما استعملنا إشارات التصوير أوالرسم أو النقوش الملائمة للعلامات الصوتية الملائمة. وحتى ما يمكن أن نطلق عليه الكتابة لغاية اختراع الفونوغراف "phonographe". و كل علامة صوتية تعبر عن (أرسل، بعث) تدلي بإدراك مباشرة

من ضياع لفرصة. و على النقيض من ذلك إن علامة مكتوبة تصمد طويلا، و بعبارة أخرى تدوم أكثر من دعامتها "support": الحجر، أو الرق (جلد رقيق يكتب فيه)[8] (parchemin) أو الورق، و الآثار المتبقية على هذا السند بوساطة الإزميل و القلم أو الريشة[9]. وسوف نسوق حكاية قصها هذا الباحث عن إحدى ابنتيه يقول:

> "و قد تعلمت إحدى ابنتي –المولودة في أمريكا– الفرنسية و الإنكليزية في آن معا تقريبا، و لكن في ظروف مختلفة لحد ما: كانت تتكلم الإنكليزية مع حاضنتها، و من ثم مع رفاقها في حدائق الأطفال. و لم تكن تتحادث بالفرنسية إلا مع والديها. و عليه ففي حوالي سنتها الرابعة، كانت فرنسيتها راشدة و إنكليزيتها صبيانية. ينبغي أخيرا أن نناضل ضد الفكرة الذائعة الشيوع التي مفادها أن ليس بمقدورنا أن نؤلف نتاجا أدبيا إلا في اللسان الذي تعلمناه خلال نعومة أظفارنا"[10]

4/ مقاربة سيميائية بين ابن خلدون و مارتيني:

تحدث أبن خلدون (808 م) عن الملكة اللسانية بوصفها الأداة الحية في نقل الفكر و تعليم اللغة. يقول:

> "أعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، و تلك العبارة فعل لساني [ناشئة عن القصد لإفادة الكلام] فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها و هو اللسان. و هو في كل أمة بحسب إصطلاحاتهم"[11]

و يشير أندري مارتيني بأن هذه اللغة – بالتأكيد – لا تتجلى إلا بالخطاب، و لا تحقق وجودها إلا به[12] " cette langue, certes, ne manifeste son existence que par le discours". و ذلك إن نحن آثرناه من خلال "الفعل الإنساني" الذي ساقه ابن خلدون و اختاره مارتيني بعبارته "les actes de parole"

غير أن الخطاب و الأفعال اللسانية لم تكن هي اللغة. و عليه فالتقابل أو التضاد 'l'opposition' المألوف بين اللغة و الكلام يمكن أن نتبينه من خلال مصطلحي قانون أو شيفرة "code" و رسالة "message". فالشيفرة تكون التنظيم الذي يساعد على تأليف الرسالة أو كتابتها. و على أي شيء نقابل كل عنصر في رسالة ما لتخليص المعنى(13).

و يمكننا أن نلحظ هذا التميز المفيد جدا بين اللغة و الكلام يمكن أن ينتج عنه الإعتقاد بأن الكلام يحظى بتنظيم مستقل إذا ما قورن باللغة، بأي شكل كان يمكن أن نعول عليه. فعلى سبيل المثال نتأمل وجود لسانيات الكلام تجاه لسانيات اللغة" و يبدو "توقف التحليل اللساني بنفسه خلال زمن طويل عند الجملة. فقد كانت هذه مصممة بوصفها إطارا للإدماج الإجمالي لكل الوحدات الملائمة لسانيا من غير إهتمام بالمستويات المحتملة للتنظيم العالي. و حتى الجملة بالنسبة إلى سوسير على كل حال – باستثناء حال الجملة المصطنعة– فإنها لا تعد جزءا من لسانيات اللغة، و لكن من لسانيت الكلام"(14)

5/ وجهة النظر الوظيفية و العلاماتية:

استخدم مارتيني الوظيفة لكونها مصطلحا رئيسا لدى مدرسة براغ فقد "ينظر لغويو مدرسة براغ من الناحية الأخرى إلى اللغات كما ينظر أي شخص إلى آلة باحثا عن فهم الوظائف التي تؤديها مختلف الأجزاء أو مكوناتها العاملة و كيف تؤثر طبيعة كل جزء على طبيعة و عمل الأجزاء الأخر. كلما وصف لغويو مدرسة براغ بنية اللغة، فإن طريقتهم و منهجهم لا يختلف كثيرا عن منهج معاصريهم. لقد حاولوا أن يستمروا في الوصف من أجل التفسير غير قائلين أي شيء تشبه اللغات ؟ و لكن، لماذا سارت بهذا الطريق ؟ لقد ألزم اللغويون الأمريكيون أنفسهم (و ظلوا ملتزمين) بالمنهج الوصفي"(15)

و يعد المنهج الوصفي من المناهج التي آثرها أهل اللسان في هذا المجال و لا سيما عند إرتباطها بالرؤية الوظيفية السيميائية للغة. يقول مارتيني، بهذا الصدد:

'إن مفردات "وظيفة"، "وظيفي"، "وظيفية" يمكنها أن تفيد الألسنيين ليوضحوا اتساع الميدان الذي بمقدور تعدد الدلالات أن يغطيه بالنسبة إلى مصطلح ما. و هذا صحيح لجهة استخدامهم العام. ثمة فرق كبير بين وظيفة التطبيق اللغوي، و حتى في ذلك الذي

للوظائفيين أنفسهم، بين الوظيفة بالمعنى الأعم للمفردة، و بين وظيفة الوحدات التمييزية في سياق ما، بوصفها متميزة عما يمكن أن نشير إليه على أنه طبيعتها.

.. عندما ندع حقل الوحدات التمييزية (مونيمات، نغمات، موضع النبر) كي نقارب حقل الوحدات البليغة، علينا أن لا ننسى أن ما يهم من الآن فصاعدا يتمثل بالطريقة التي ستبقى فيها هذه الوحدات متميزة بعضها عن بعض أكثر منه في فرديتها و هويتها على الصعيد الدلالي. و بعبارات سوسيرية، فإن ما يعتبر في التحليل الأخير، ليس الدال، بل المدلول. ينبغي إذا أن نتحرر من مفهوم الرمز الذي بموجبه يوضع الدال و المدلول على الصعيد نفسه، و أن نذكر ببداهة ما: تلك التي تقضي بأن الدال ماثل هنا كي يجلي المدلول، و أن المدلول غاية و ليس وسيلة.و ليس مستعصيا أن ندرك لماذا لم يقدم سوسير مطلقا الرمز في هذه المصطلحات. لقد كان في الواقع، أسير ثنائيته (لسان – كلام). فالقول إن الدال يجلي المدلول، هو إنما تصوره على صعيد الكلام.إنه العدول عن التعريف العقلي للرمز الذي يعتبر الدال بموجبه صورة صوتية.إنه تدمير للرمز بما هو وحدة أساسية للسان، و بما هو حقيقة متميزة عن التجلي المحسوس لهذا اللسان: الكلام."(16)

<u>الخاتمة:</u>

بعد هذا كله حاولت أن أسوق تلك النصوص من مظانها بغية الوصول إلى مفاتيح السيميائية عند ابن خلدون و آندري مارتيني أدرجتها في هذه العجالة المقتضبة و هي عبارة عن إشارات قد تضيء درب الباحثين اللسانيين و السيميائيين و الأدباء و النقاد. أحببت أن أسوقها وفق نص من التراث و نصوص أخرى من مجموعة مؤلفات مارتيني. و الله من وراء القصد.

<u>الهوامش و المراجع:</u>

(1): Petit Larousse Illustré. Librairie Larousse, Paris 1983, p 1515.
(2): "Martinet, André." Encyclopédie® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation.
(3): المدارس اللغوية: التطور والصراع، ترجمة الدكتور أحمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (الطبعة الأولى)، 1993، ص117.

(4): La LINGUISTIQUE SYNCHRONIQUE. Etudes et recherches, collection SUP, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, Paris, (deuxième édition), 1968, p.2.

(*)- انظر: الدكتور ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ و الأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، (الطبعة الثانية)، 1983، ص286.

(5): Andre Martinet, Elements De Linguistique Generale, Armand Colin, Paris (Nouvelle Edition), 1980, P.7

(6): المرجع نفسه، ص7.

(7): المرجع نفسه، ص7.

(8): المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، (الطبعة الثانية)، 1972، ج1، ص466 (رق).

(9): ANDRE MARTINET, ELEMENTS DE LINGUISTIQUE GENERALE, p.7

(10): أندريه مارتينيه، وظيفة الألسن و ديناميتها، ترجمة نادر سراج، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (الطبعة الأولى) 1996، ص 158-159.

(11): مقدمة ابن خلدون- تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة (الطبعة الثانية) 1968، ج4، ص1374.

(12): André Martinet, Elements De Linguistique Générale, P.25

(13): المرجع نفسه، ص 25.

(14): العلاماتية و علم النص (نصوص مترجمة)، إعداد و ترجمة منذر عياشي، تقديم الدكتور عبد القادر فيدوح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، (الطبعة الأولى) 2004، ص120.

(15): المدارس اللغوية، التطور و الصراع، ص107.

(16): وظيفة الألسن و ديناميتها، ص 96-98.

الدلالات الإيحائية في النصوص القصصية الشعبية
دراسة في تكرار علامة الثعبان

الدكتور: عزوي امحمد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة فرحات عباس سطيف

يمكن اعتبار الثعبان كعلامة نصية متكررة في النصوص القصصية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية، والمتعامل مع هذه النصوص تشده هذه العلامة المتلاحقة وتفرض عليه سلطة تجبره على الحفر في النص وفي خارج النص باعتبار أنه علامة مرجعية تشير لا إلى نفسها الحالي ولكن إلى نفسها القائمة في زمنها القائم الذي كان ، فتآكل الزمن وبقيت تشكل دالة إيحائية مشفرة تمتنع أحيانا عن البوح ، وتنقاد في أحايين أخرى طائعة ، تقودنا إلى جذورها الثقافية الضاربة في عمق التاريخ . غير أن((البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية ، ليست كافية وحدها لاستكنا ه مقصدية (العلامة داخل) النص ، وإنما هناك بنية أخرى عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية)[1] . والحديث عن هذه العلامة يقودنا إلىالحديث خارج الصورة التي تمثلها نصيا، ويجبرنا للتنقيب في الذاكرة الجماعية للجماعة البشرية المتكررة في الإطار المتسلسل من الآن الأول إلى الآن الحاضرالذي يقبع فيه النص القصصي الشعبي بكل مايحمله من تراكمات روحية وثقافية .

و الثعبان حيوان مرجي في الفكر العقائدي الشعبي، كما انه حيوان أسطوري في الميثولوجيا القديمة ، وله حضور متجل في النصوص القصصية الشعبية، حضوره لا يشكل موضوعا عجائبيا تحفل بها النصوص ، إنما يمكن اعتباره كموضوع قائم بذاته له مرجعية تاريخية في الفكر البشري مدعما بالفكر التصوري العقائدي الذي بنيت عليه كثير من المعتقدات الدينية القديمة ، حتى و إن تغيرت واندثرت بفعل المتغيرات التي لحقت بفكر الإنسان و عقائده ، إلا أن موضوعه بقي متموقعا في قاع النص محتفظا بديمومة

استمراره، هذه الديمومة استمرت بفعل الرواسب المتراكمة و التي يتشكل منهـا التـراث الشعبي ممتدا من الآنية إلى عمق التاريخ وما قبل هذا العمق إلى الآن الأولى.

و سأستعرض خمس صور للثعبان من خمسة نصوص مختارة. تشكل علامة متكررة تدعو للوقوف لها وعندها، ثم محاورة هذه االعلامة (أوالعلامات) للوصول إلـى مدلولاتها أو التقرب منها مستعينا بالمفاهيم أو الأفكار الأساسية في بعض الأساطير عبـر مناطق حضارية مختلفة.

1- صورة النص الأول:

عنوان النص هو الصياد.

يجد صياد ثعبانا في حفرة مع غيره ثم يخرجهم جميعا ويذهب لحاله يتهم الصياد بسرقة أموال السلطان ، ويحكم عليه بالموت في الزنزانة ، وهو ينتظر الموت يبرز له الثعبان. يامره بنزع شعرتين من رقبته واشعالهما عند تنفيذ الحكم . الرجل ينفذ الأمر .يبرزثعبان ضخم ويلتوي عليه مما يجعل السلطان ومن معه يخافون ويبرؤون الصياد.

2صورة النص الثاني

عنوان النص هو : أسحمحم وأسقمقم

يفر الابن من أمه التي حاولت قتله يصل إلى واد ، يجد فيه فتاة جميلة معها طعام الفتاة تخبره أنها والطعام قربان للثعبان ذي السبعة رؤوس الذي يحجز الماء عن المدينة الأبن يصارع الثعبان ويقتله ويترك الماء ينساب إلى المدينة.

3 صورة النص الثالث

عنوان النص :أحمد لغزال أو لاله عيشه

ترمى الزوجة في البئر تجد فيه ثعبان بسبعة رؤوس.

4 صورة النص الرابع

عنوان النص : أحمد بولحمارة

تهرب المرأة من الغولة مع ابنها ، تدخل غارا تجد فيه ثعباناالمرأة تتزوج بالثعبان وتنجب منه طفلا، تريد أن تتخلص من ابنها الأول الولدان يقتلان الثعبان عند الوادي.

5 صورة النص الخامس:

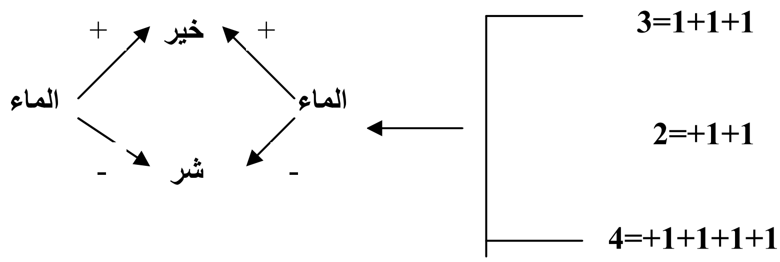
عنوان النص: ذيـــــــــــاب .

ذياب أراد أن يتزوج من بنت السلطان .السلطان وضع شروطا لذلك. منها: أنه من يحجز جريان الفيضان يزوجه ابنته.

ذياب يستعين بثعبان ضخم. الثعبان يقف حاجزا لمياه الفيضان.

ومن خلال هذه الصور المصغرة للنصوص تبقى علامة الثعبان بارزة وحضورها قائما على الدلالة الإيحائية المبنية على الثنائية التضادية ، والصراع القائم الـذي يشـكله الخير والشر في مدار يكون فيه الثعبان جانبا ممثلا لهما . ويمكن أن نحصر ذلـك فـي الجدول التالي حتى تتضح لنا العلاقة التي يمثلها الثعبان في ذلك مـع ارتباطـه بعلامـة أخرى وهي الماء :

النص	الخير	الشر	لماء
1	+	–	–
2	–	+	+
3	–	+	+
4	+	–	+
5	+	–	+



وفي ضوء هذا التقابل بين العناصر الثلاثة : يمكن أن نقترب من فهم حقيقة علامة الثعبان في المرويات الشعبية، هذا الوجود المتكرر، أدى إلى فرض الوقوف عنده، و مساءلة الفكر الشعبي عنه، من هنا استوجب التعامل معه على مستويات مختلفة يمكن حصرها في ثلاث مستويات:

المستوى الأول:

موقف التفكير الشعبي من الثعبان الخارج عن النصوص المروية .

فإذا عندنا إلى مساءلة التفكير الشعبي عن علاقته بالثعبان فإننا نجده يصف موقفه إلى موقفين، يقف الثعبان في وسطهما:

موفق يرى انه رمز للخير، ويتجنب أذاه وقتله، وهذا راجع إلى معتقد لديه على أساس أن الثعبان تسكنه روح صالحة لا تؤذي، وخاصة ثعابين البيوت ،حيث تترك تعيش فيها دون إزعاج، أو الثعابين التي توجد في أماكن معلومة تحفها هالة الاحترام والتقديس ، ويكون الثعبان حارسها وسندها .

و النوع العقائدي الثاني مبني على إن البعض منها (من الثعابين) يتجسد فيها و لي من الأولياء، و يظهر في محافل صوفية خاصة أو في أوضاع إقامة خاصة أيضا، فقد روى لي احد الشيوخ الكبار حادثة وقعت تقريبا في العقد الأول من القرن الماضي (ق 20) أن احد الأولياء كان مع مورديه في حضرة ذكر. و فجأة ظهر بينهم ثعبان ضخم ففزعوا منه، فهدأ من روعهم ذلك الولي بعد أن سحب الثعبان إليه و مسح على رأسه و قال لهم إنه سيدي الطاهر (و هو ولي متوفى).و من الشائع في الأوساط الشعبية استعمال الكف تتوسط عين و يتخلل اصباعه ثعبان لدرء العين و الحسد و الروح الشريرة و النفس، و لكل من الأصابع الخمسة و العين و الثعبان مدلول خاص به إذا ما فك هذا التركيب.

والموقف الثاني يرى في الثعبان أنه رمز للشر يستوجب قتله حيث ما وجد. و يسندون إلزامية القتل إلى حديث شعبي منسوب إلى الرسول (ص) ، و الفاعل ينال أجرا على ما فعل . و ينظر إليه على أنه حيوان شرير مؤذي لغيره يعتدي على غيره،و يتمثل وضعه في المقولة الشعبية (ما يحفر، ما يدفر، ما يبات البر). بمعنى لا يقوم بأي عمل إلا الاعتداء على غيره و اخذ ما لديه، و قديما قال الشاعر،

لا تقطعن ذنب الأفعى و ترسلها إن كنت شمها فاتبع رأسها الذنبا

المستوى الثاني:

موقف النصوص الشارحة أو نصوص الحافة:

و هي النصوص التي تعرضت للثعبان، و المقصود بها التي وردة في التوراة، و بعض تفاسير القرآن. و تتعلق بالحية التي أغوت حواء ثم ادم بارتكابهما الخطيئة الأولى، و ربما كانت هذه النصوص الموثقة هي التي كثفت صورة الثعبان في العقلية الشعبية الموروثة على اعتبار أنها نصوص شبه دينية فإمكانية حدوثها اكبر من غيرها.

فالتوراة أجزمت بكون الحية هي السبب الأول في وقوع الخطيئة الأولى بان زينت لحواء الأكل من الشجرة المحظورة، ثم ما عقب من اللعنة التي نزلت عليها، و العداوة الدائمة بينها و بين نسل ادم،تمشي على بطنها، تلدغ الإنسان أين وجدته ، و يهشم هو رأسها حيث ثقف بها .من هذا الحدث الأول خلقت هذه العداوة الدائمة و الكره المستمر بين الإنسان و الثعبان [2].

كما تعرضت بعض التفسيرات للموضوع نفسه ،أن إبليس لما أراد غواية ادم و حواء ((أتى الحية , وهي دابة لها أربع قوائم كأنها البعير و هي كأ حسن الدواب فكلهما أن تدخله في فمها حتى تدخل به الي ادم .فأدخلته في فمها, و مرت الحية على الخزنة و هم لا يعلمون))[3].

و قد أورد الطبري في تاريخه رواية عن وهب بن منبه تتحدث عن الحية و إبليس و الغواية و التي تقول إن إبليس ((دخل في جوف حية و كان للحية أربعة قوائم كأنها بختية من أحسن دابة خلقها الله تعالى))[4].

و بعد الغواية و حلول أللعنة قال الله للحية: ((انت التي أدخلت الملعون في بطنك حتى غر عبدي , ملعونة انت حتى تتحول قوائمك في بطنك , و لا يكون لك رزق إلا التراب , انت عدوة بني آدم و هم أعداؤك , حيث لقيت أحدا منهم أخذت بعقبه و حيث لقيك شدخ راسك))[5].

و قد فسر بعض من المفسرين القدامى قوله تعالى: ((اهبطوا بعضكم لبعض عدو))[6] أي آدم و حواء و إبليس و الحية . فبعملها الذي عملته مسخت إلى شكلها الحالي.

فالنصان متشابهان و إن اختلفا في الشكل, فهما يتفقان على أن الحية كانت سببا مباشرا في النص الأول وغير مباشر في النص الثاني في حرم الإنسان من الخلود. ثم بعد هذا نجد نصا آخر أصوله اسبق من التوراة ومن نصوص التفسير , يتناول الموقف نفسه , و يتمثل في نص ملحمة جلجامش , الذي يحكي أن جلجامش تحصل على نبتة الخلد من بحيرة ، و حين استراح تسلل إليه ثعبان (أو حية) فأكل النبتة و حرم هو منها . و تكون النتيجة دائما في هذا السياق هي حرمان الإنسان من الخلود والسبب هو الثعبان .على الرغم من اختلاف النصوص روائيا و عقائديا إلا انه يمكن أن احدها (الأقدم) قد اثر في النصوص اللاحقة له ,لأننا إذا عدنا إلى القرآن الكريم فإننا لا نجد أثرا لهذه الحكاية , لقد تكلم عن الخطيئة الأولى , و لكنه لم يشر إلى الثعبان لا من قريب و لا من بعيد , و بالتالي فالنص الوارد في التفاسير يمكن أن يكون مأخوذا من نصوص العهد القديم , كما أن ما ورد في العهد القديم يمكن إرجاعه إلى نصوص سابقة على عهده [7].

مما سبق ،ترسخ هذا الحيوان في ذاكرة الإنسان وتحول إلى علامة دالة واحتفظت بها كجزء تراثي ،سواء داخل النص أو خارجه .

المستوى الثالث : علاقة الثعبان بالماء :

إذا رجعنا إلى الجدول السابق نلاحظ أنه من خمسة نصوص، أربعة منها ارتبط الثعبان بالماء بشكل من الأشكال ، ففي النص الثاني (المشار إليه سابقا) نجد ثعبانا يحجز الماء النابع من مغارة ، ولا يتركه ينساب إلا بعد أن يقدم له أضحية من البشر متمثلة في فتاة . وهذه الصورة تحيلنا إلى معتقدات قديمة ، قد تكون المرجع أو النمط الأصلي الذي تفرعت عنه بقية الصور المشابهة له.

فإذا عدنا إلى الفكر الديني المصري القديم (الفرعوني) وجدنا الثعبان يحتل موقعا مهما في الحياة العقائدية ، فكان يمثل ((رب الماء لاسيما الإله الذي يحيا في الكهوف التي ينبع منها فيضان النيل في اعتقاد المصريين ، وعلامة مميزة لغير البشر ، فالثعبان مخلوق أزلي يحيا في ظلمات الأرض أو في أعماق المياه(ثعبان البحر) و طبيعته خارقة للمألوف و مفعمة بالعداء , و ربما أيضا تعبر عن حكمة مفرطة))[8].

فهذه الصورة يمكن أن تقربنا إلى فهم علامة الثعبان أو صورته الواردة في النص المشار إليه سابقا, لان الصورتين متقاربتين أو تنطبقان على بعضهما . و حتى الفراعنة كانوا يقدمون كل عام أضحية لنهر النيل الذي اله في بعض الأوقات.

اعتقد أن هناك علائق بشرية متبادلة على رقعة جغرافية متواصلة أدت إلى انتقال هذا المعتقد (من–إلى) و تمازجت فيما بينها , لان العلامات الرمزية ليست ((وحدات قائمة بذاتها , فهي قابلة للامتزاج و التداخل حتى تخلق أشكالا معقدة محيرة . بيدا أن امتزاج الأشكال ليس أمرا اعتباطيا، ولكننا نحن الذين لانفهم القواعد التي تحكم استعمالها إذا التبس علينا فهمها))[9].

فهذا الوضع الذي يوجد ما في النص القصصي بما هو معتقد به هو الذي يجرنا إلى الاعتقاد بأن أصل النص كان عقائديا فاختفى هذا الجانب (العقائدي)، وتحول إلى مروي فاقد سطوته، غير أن القرينة الدالة عليه تجبره على البوح بانتمائه.و هذا النمط نجده يتكرر في شكل آخر, في النص الثالث من النصوص المجدولة, و الذي ينص على أن الزوجة الثانية ألقي بها في البئر, و البئر مكان مائي , و هو على شكل مغارة أو كهف لكن بطريقة عمودية,يتوسطه ثعبان ضخم يتحين الفرصة لالتهام المرأة .حتى و إن النص لم يشر إلى الصورة السابقة فان تفكيك عناصر الصورة إلى مكوناتها تحيلنا الى الاعتقاد بان هذه الصورة هي نفسها الصورة السابقة , و يمكن مقارنتها فيما يلي :

الصورة الاولى	الصورة الثانية
كهف افقي	كهف عمودي
ماء	ماء
ثعبان	ثعبان
امرأة	امرأة

حتى و إن اختلفت العناصر المكونة للنصين ، غير أن الصورة واحدة وإن كانت أخذت شكلا مغايرا لتحمي نفسها من الاندثار لأننا لو أخذنا ظاهر النص الذي يحاول أن يعطي لنا صورة عن الغيرة المتجذرة في نفسية المرأة ، فكان بالإمكان أن تتخلص الزوجة من ضرتها بأي وسيلة غير هذه. والنص لم يقدم لنا موسوغا موضوعيا لوجود الثعبان داخل البئر،لان المرأة الثانية،ألقيت في البئر و لم تمت ، بل ولدت فيها و الغرض

من الفعل هو الموت و التخلص منها . وهذا ما يؤكد أن الجانب العقائدي المتخفي هو المقصود توظيفه ، للجانب الفعلي للفعل .

و بطريقة تدحرج كرة الثلج ، بمعنى أن هذا الجزء النمطي للثعبان يمكن أن يكون محورا يؤدي إليه و تنطلق منه الأفعال ، و كما أنه يصبح مفتاح لانفكاك المعقد من الأحداث . فنهايته تؤدي إلى الانفراج في النص ، وهذا ما رشحه لان يكون رمزا مزدوجا للحياة و الموت في الوظيفة التفاعلية القائمة على وجوده داخل النص.

و يأتي النص الخامس ليغاير النصوص الأخرى المتقاربة، و لكن يشاكلها في جزء مهم من التصور لموقع الثعبان من الطبيعة ، أو موقعه ألاعتقادي الأول. حيث تلجأ امرأة فارة من الغول(الوحش)إلى غار(كهف)، فتجد فيه ثعبانا ضخما فتطلب منه الحماية، فيقبل أن يحميها لكن شريطة أن يتزوجها.

ويتم ذلك فتلد منه ابنا و كان لها اخرمن إنسان . ثم تقرر أن تتخلص من ابنها الأول عن طريق لدغ الثعبان له ، لكن ابن الثعبان فطن لمحاولة أمه ، فساعد أخاه وقتلا الثعبان حينما أخذاه إلى النهر.

والصورة هنا و إن بدت معاكسة للصورة السابقة ، إلا أن أجزاءها مطابقة لأجزاء الصور الأخرى ، إذ تتكون هي الأخرى من :

كهف+ثعبان+امرأة+ماء .

لأننا لو عدنا إلى نهايات الصور السابقة لو وجدناها منتهية بالطريقة المتباينة في الظاهر والمتشاكلة في الداخل ، حينها يمكن القول بالنمط النموذجي لهذه العلامة الواردة في النصوص القصصية المختلفة:

النص 2	الكهف	الثعبان	المرأة	الماء(النبع)	الموت
النص 3	الكهف	الثعبان	المرأة	الماء(البئر)	الموت
النص 5	الكهف	الثعبان	المرأة	الماء(النهر)	الموت

و هذه ا الأجزاء القائمة بذاتها هي رموز بحدها يمكن مراجعتها .

و يبقى النص الرابع ,و يغلب عليه الطابع العجائبي المشدود إلى قوى السحر , و إن كان فيه جزء من الأجزاء السابقة إلا أن صورته لم تكتمل كالنصوص الأخرى.

أما زواج المرأة بالثعبان ؛ فيذهب جيمس فريزر إلى أن هناك قبائل في غرب إفريقيا تعتقد بهذا الزواج , و هو زواج مقدس و يحمل مرتبة الألوهية, و دوره خاص بنماء الزرع و تكثير المواشي[10] و حدوث هذا الفعل في النص القصصي له مرجعية قد تكون تسربت من المعتقدات المجاورة بواسطة قنوات متنوعة . . أو أنها كانت لأن المرأة لم تعترض على ذلك

و يرى Gilber Durand (جيلبير دوران), أن الثعبان واحد من أهم رموز الخيال البشري , لحضوره المكثف في اغلب الميثيولوجيات العالمية واستمر تواجده ولو شكليا إلى يومنا هذا ،ولعل نظام حياته الفيزيولوجيا هي التي أثرت في الاعتقاد به وتعددت الصور حوله ، حيث أنه يغير جلده مرة كل عام , وهي دلالة في الاعتقاد بالتجدد المستمر. كذلك بياته ويقظته هو نوع من الموت والانبعاث المتكرر , ويربط Bachelard (باشلار) ((هذه القدرة على التجدد عند الحيوان المتحول,هذه الموهبة المدهشة في تجدد الجلد مع نسقUoroboros (أوروبوروس)[11] أي الثعبان الملتف على ذاته والذي يأكل نفسه باستمرار :الثعبان الذي يعض ذيله ليس حلقة من اللحم فقط ،إنه الجدلية المادية للحياة والموت . الموت الذي يخرج من الحياة ، والحياة التي تخرج من الموت ، ليس كنقيض كماهي الحال في منطق أفلاطون وإنما كتعاكس لاينتهي بين مادة الموت ومادة الحياة))[12].

وفي المعتقد المصري القديم ، وعند بعض الشعوب ، أن شعورا بخوف ينتاب الإنسان من أن هناك خطرا داهما من قبل أعداء كونيين ((ومن ثم أظهرت الحاجة إلى وجود حارس يحيط بالأرض أو برمزها أي التل الأزلي (وهو) ثعبان عملاق يضع ذيله في فمه))[13] ومن هنا كان ((الثعبان خالدا وسيبقى ما بقي الزمن . ولما كان يحيط بالأرض فهو موجود في أقصاها .ويمكن القول بأنه المحيط المحدق للأرض ، كما يمكن اعتباره القوة التي تحمي الدنيا من طغيان الماء))[14].

ولعل من هذا التصور العقائدي انبثقت تلك الصورة التي جاءت في النص الخامس المسوم بـ **ذياب** ، حيث يتعرض ثعبان ضخم لفيضان جارف ويحمي المدينة

التي كانت ستجرفها المياه ، حتى وإن كانت الصورة غير واضحة إلا أن الربط بينها وبين الثعبان المحيط أو الثعبان الكوني يحيلنا إلى دالة مشتركة بينهما . وهكذا يبقى الثعبان كعلامة إستفزازية في النص القصصي الشعبي تثير القارئ والسامع وتجبرهما على محاورتها وأحيانا تأبى الإذعان وتبقى كما هي إذا لم تبح بمرجعياتها المختلفة والمتعددة ...

الهـــــوامش

[1] جاب الله أحمد : التشاكل والتباين في لامية العرب .أعمال الملتقى الوطني الثاني .السيمياء والنص الأدبي 15ـ16 أبريل 2002. منشورات الجامعة بسكرة ص-94 .

[2] انظر الكتاب المقدس. العهد القديم.صفر التكوين .الإصحاح الثاني و الثالث

[3] أبو جعفر محمدبن جرير : تاريخ الطبري .تاريخ الملوك .المجلد 1 ،ص:71

[4] المصدر نفسه .ص72

[5] المصدر نفسه ص72

[6] المصدر نفسه ص72

[7] أنظر : جيمس فريزر : الفولكلور في العهد القديم . تـــ نبيلة إبراهيم . ج 1 دار المعارف .مصر .ط2 1982 .ص 126

[8] رند ل كلارك: الرمز والأسطورة. في مصر القديمة. تر/احمد صليحة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط.. 1999 ص:237.

[9] المرجع نفسه ص 215

[10] انظر : جيمس فريزر :ادونيس اوتمموز ترجمة :جبرا ابراهيم جبرا .المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت . ط3 . 1982ص:67

[11] أوروبوروس Uoroboros الثعبان الذي يرمز للدورة الزمنية ،يختفي ويظهر كالقمر، جسمه يحتوي على حلقات مماثلة لعدد أيام الشهر القمري

[12] جيلبير دوران : الانتروبولوجيا .رموزها . اساطيرها .انساقها ترجمة : مصباح الصمد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط2 1993 ص 295

[13] رندل كلارك : الرمز والأسطورة في مصر القديمة . ص238

[14] المرجع نفسه ص238

سيميائية المرأة في الشعر العربي
الأعشى ونزار أنموذجين

الأستاذ/ رحماني علي
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
جامعة محمد خيضر بسكرة

الحلم والحياة صنوان إلى الأبد، وإن كان لا وجود لحلم بغير الحياة، فكذلك أيضا لا مشروعية للحياة بغير الحلم، ولا معنى لها، وقد تضاءل الحلم حتى يبدو لا شيئا أو يعظم حتى ليشعر المرء أنه يحمل في طوايا جسده الصغير محيط الإنسانية، و الكون و الزمن بأكمله. بل قد يغدو الحلم أسطورة، وذلك عندما ينشد المرء محالا أكثر من كونه يطلب ممكنا، متساميا، متأبيا على قدره، راغبا بما لا تسطتيعه قواه التي زوده بها الإله، عابرا إلى الحلم فوق جسر الفناء ليعانق آماله الجسام بين أيدي الموت الذي تعانقه الحياة.

تكلم هي المفارقة التي تكمن في حلم الشاعر العبقري، الذي ينبثق حلمه من أناه المتطلعة إلى أبعد المجرات، عمق أسرار الوجود والمتشوفة – أبدا–إلى احتواء العالم.

وتعد هذه الصورة الشعرية التي سأتناوله بالدراسة شكلا امتزاج الحياة بالموت، وقد أسميتها بالرغبة المستحيلة، لأنها تبدو على هيئة رغبة جامحة بما لا يطال، ولا يمكن بلوغه أو حلم أسر يطارده المرء بلا هوادة ولا يملك التوقف عن السعي وراءه متخيلا أن في سعيه بلوغ أسمى مطامح الحياة، وما في سعيه – حقا– إلا الموت يسعى إليه بالإقدام.

وقد أطلق علماء التحليل النفسي على هذه الصورة (الصورة السرابية) بمعنى أنها كالسراب، يتتبعه الظامىء في هاجرة الصحراء أملا بالماء – الحياة– ولا ماء، وإنما هي مناهل الموت، وكؤوس المنايا، وحياض الردى و العدم، إنه حلم الشاعر، حلم القلة القليلة من عظماء البشر الذين لا تغريهم ولا تقنعهم كل هبات الواقع، إن نفوسهم تطمح إلى ما هو أعمق، وأعظم، إلى شيء يكسب الحياة معناها الأسمى والأجل، هناك على الطرف الأقصى من العالم حيث ينابيع الخلق، و النور المقدس الأبدي، والذي بعناقه يكتسي الفاني

خلودا، والعدم وجودا، هناك في الأباعد حيث يعانق الموت الحياة، ويصيح الشاعر: " إن موتي انتصار"[1]

" اقتلوني يا ثقافي * إن في موتي حياتي " [2]

نبدأ بما قال القطامي"

يقتلننا بحديث ليس يعلمــه * ومن يتقين، ولا مكتوبة بادي

الكلمة تحيي وتميت، والمرأة كالكلمة مصدر موت وحياة. قال توبة بن الحمير:

لو أن ليل الأخيليــة سلمت * علي ودونـــي جندل وصفائح

لسلمت تسليم البشاشة أوزقا * إليها صدى من جانب القبر صائح

وقال جميل:

هل الحائم العطشان مسقى بشربة * من المزن تروي ما به فتريح

فقالت: فنخشى إن سقيناك شربة * تخبر أعدائــي بـــها فتــبوح

إذن فأبا حتني المنايـــا، وقادني * إلى أجلي عضب السلاح سفوح

كما أنهم شبهوا حاجبها بالقوس ونظرتها بالنبل:

وقوس حاجبها من كل ناحيــة * ونبل مقلتها ترمي به كبــدي [3]

بل إنها أشد فتكا من السهام والرماح، يقول جميل:

وما صائب من نابل قذفت به * يدو ممر العقدتيــن وثيـــق

....

بأوشك قتلا منك يوم رميتنـــي * نوافذ لم تعرف لهن خروق

كما أنهم وحدو بينها وبين السيوف، فالبيض هي السيوف، والبيض هي النساء،قال أبو تمام:

بيض إذا انتضيــت بـــدت * أحق من البيض أبدانا من الحجب

وقال عنترة:

فوددت تقبيل السيــوف لأنها * لمعت كبارق ثغرك المبتســـم

والمرأة سيفية الرمز عند الصوفية ويرى محمد بن هذيل العلاف، وهشام بن الحكم قبل فرويد بكثير أم الحب يرتبط بالموت [4] وهكذا تقابل القسي، والنبال، والسيوف،

والرماح، بوصفها رموز موت رموز الحياة السابقة. ومن مفارقات الحياة وفي شعرنا القديم هي قصيدة الأعشى (صناجة العرب) التي يستهلها بقوله:

نام الخلي وبت الليـــل مرتفــقا * أرعى النجوم عميدا مثبتا أرقا
أسهو لهمي ودائي فهي تسهرني * بانت بقلبي وأمسى عندها غلقا
ياليتها وجدت بي ما وجدت بها * وكان حب ووجـــد دام فـــاتفقا
لا شيء ينفعني من دون رؤيتها* هل يشتفي وامق ما لم يصب رهقا

هكذا يصرح الشاعر أن لا شيء في هذه الحياة يجديه نفعا ما دامت منية النفس بعيدة المنال، فلا طعم لهذا الوجود إلا برؤية الحبيبة التي يسهر الشاعر ليله، متوسدا ذراعه يفكر فيها، هذه الحبية التي هي صورة أخرى لأسماء وسلمى، والتي استطاعت برقة الأنوثة وفيض الحنان المتدفق من عيني مهاة ترعى وليدها الغضيض أن تأسر الشاعر، يا له من ضعف أسر يسرق من العين الرقاد، ومنذ هذا البيت سيبدأ الأعشى برسم صورة، أو مشهد رائع حافل بالدلالات لهذه الحبيبة التي تعلق بها الفؤاد، إنها تشبه لؤلؤة وردية اللون تخلب الألباب، وتغري النفس باقتحام الأهوال و الأخطار في سبيل الظفر بها، لأن من نالها نال النعيم و الخلد المقيم، واللؤلؤة ترقد محارة أو صدفة تسكن أعماق بحر متلاطم الأمواج، ومارد من مردة الجن نزق صعب المراس يحرس اللؤلؤة – بتوتر – حراسة محكمة، لا عين له تغمض عنها مخافة السراق وطمع الطامعين، وقد جعل دونها أدراجا في قاع البحر إمعانا في الحرص عليها. وقد تعلق بهذه اللؤلؤة قلب غواص فتى، رآها يوما وشعر شاربيه قريب الظهور – وياله من عمر يختاره الشاعر – فاحترق قلبه حبا و طمعا بها، وظل يطلبها، و يجاهد في سبيل الحصول عليها حتى تولى الشباب، واضطرب الجسد، وارتعشت الأوصال، لا يعرف اليأس إليه سبيلا، ولا يروم غيرها منالا، وما ذلك الفتى إلا المعادل الموضوعي الذي أسقط عليه الشاعر دخيلة نفسه، فهو هو، وما كان تعلقه بتلك الدرة إلا عدوا وراء سراب، وما تعلق إذ تعلق بها إلا الموت وحرقة الكبد.

9- كأنها درة زهراء أخرجها* غواص دارين يخشى دونها الغرقـــا
10- قد رامها حججا مذطر شاربه *حتى تسعسع يرجوها وقـــد خفقـــــا
11- لا النفس توئسه منها فيتركها * وقد رأى الرغب رأي العين فاحترقا

12 ومارد من غواة الجن يحرسها * ذو نيقة مستعـــد دونـــها ترقـــا
13– ليست له غفلة عنها يطيف بها * يخشى عليها سرى السارين و السرقا
14– حرصا عليها لو أن النفس طاوعها* منه الضمير لبالى اليم أو غرقـــا
15– في حوم لجة أذي له حـــدب * من رامها فارقته النفس فاعتلقـــا
16– من نالها نال خلدا لا انقطاع له * وما تمنى فأضحى ناعما انقـــــا
17– تلك التي كلفتك النفس تأملها * وما تعلقت إلا الحيـــن و الحرقـــا

وتبدو هذه الصورة الشعرية لمتأملها مشهدا حافلا بالدلالات الرمزية، وعالما غامرا بفيض الإيحاء، عالم المرأة المفعم برموز الدرة، وأعماق وأمواج البحار، والغواص، والصيد، وعمالقة الجن، وسلالم في قاع البحار، والبحث الذي يستغرق العمر كله سعيا وراء حلم لا هو يونس الحالم، ولا هو يطال، في أتون الحياة التي تصطرع فيها الخلود مع الموت. وأول ما يطالعنا من هذه الرموز: الدرة، وهي مناط التشبيه، فقد أمن الإنسان قديما بأن حمل الأحجار الكريمة، أو اقتناءها، أو وجودها من شأنه أن يغير مصير الإنسان في هذا الوجود، وأن بريقها، وتلألؤ النجوم جعله يؤمن بعلاقات بينها وبين الأفلاك و الأبراج السماوية، وبأنها ذات أثر في إطالة الحياة، بل تخيل في بعض الأحجار ما يمنع الموت، ويبدد الخوف، ويجعل العاقر تلد، والأمطار تنهمر(5) والدرة عند المتصوفة هي العقل الأول، وقد خلق الله أول ما خلق الدرة، ومن الدخان الذي خرج منها خلق الله كل شيء، فالدرة هي الرحم الأولى للأشياء، والدرة مقدسة، منها خلق الله اللوح، وخلق القلم. وقد أورد ابن عربي في آخر رسالته إلى الإمام الرازي، وفي الفتوحات المكية، أن الله خلق الإنسان من طينة، ومن بقية الطينة التي خلق منها أرضا واسعة فيها من العجائب و الغرائب مالا يقدر قدره.

(9–12) زهراء، شقراء، بيضاء، مشرقة، دارين ثغر في البحرين، دونها أي في سبيل الحصول عليها رامها طلبها، حججا أعواما، طر شاربه نبت وظهر، تسعسع هرم واضطرب وهدج في مشيه، خنق اضطرب. الرغب (بفتحتين) المرغوب، سكنت العين لضرورة الشعر. و الرغب (بفتح فسكون) مصدر رغب في الشيء، أي أراده. احترق أي شوقا وطمعا وحرصا على الدرة، مرد (كنصر) عتا وتجبر، و المارد كذلك المرتفع. غواة جمع غاو وهو الضال المنهمك في الجهل. النيقة اسم من التنوق. تنوق في الأمر

بالغ فيه وجوده. الترق شبيه بالدرج. فيكون المعنى أن هذا المارد من الجن يحرس هذه الدرة مستعدا لذلك بدرج يخفيها فيه.

(13–14) ليست له أي لهذا المارد من الجن. عنها أي عن الدرة. يطيف بها يدور حولها في حراسته لها. السري سير الليل. بقصد الذين يصيدون في الليل. السرق و السرقة واحد. مصدر سرق. حرصا عليها يمكن أن يكون متعلقا بـــ

(يطيف) في البيت السابق. ويمكن أن يكون متعلقا بقوله (احترق) في آخر البيت (11)، وهو أفضل عندي. لبالي اليم، هي في الديوان (ليالي الغيم) ولا معنى لها، فهي محرفة بغير شك، ولكنني لم أعثر على رواية أخرى، ولم أطمئن إلى تقويمها، فأثبت هنا وأقرب الألفاظ إلى اللفظ المعرف، وقلت لعلها (لبالي اليم أو غرقا) بالاه فاخره وناقصه، وقد يكون المقصود بها هنا تحداه، واليم البحر.

(15–17) الأذي موج البحر، الحدب الموج وتراكب الماء في جريه، حومة الماء معظمه، رامها طلبها. اعتلق (على البناء للمجهول) أي علقته المنية فمات، نالها أي الدرة، أنقا مسرورا، أنق أنقا كفرح وزنا ومعنى. كلفه أمره بما يشق عليه، والفاعل نفسه، كلفته هذه الدرة يسعى وراء الحصول عليها. وهو يعني بالدرة صاحبته التي أشار إليها في أو القصيدة. الحين الهلاك. الحرق النار.

وقد تحدث المتصوفة عن عالم السمسمة الذي تنفخ فيه الصور والأشكال ووصفوه بأنه أرض الحقيقة و التجليات المثالية، وهو النفس الرحماني المعبر عنه بالعماء. وقد نعت ابن عربي هذا النفس الرحماني بأنه الخيال المحقق و المطلق، وقد فتح الله في ذلك العماء صور كل ما سواه من العالم، فهو قابل لكل صور الكائنات، وقادر على تصوير ما ليس بكائن لا تساعه، ففي الخيال أو العماء ظهرت كل الموجودات، إلا العماء نفسه، فظهوره في النفس خاصة، فالعالم بأسره كان مجتمعا في العقل الأول، النفس الرحماني، أو الخيال، أو العماء، أو الدرة البيضاء [6].

والدرة رمز للمرأة، ولأخص خصائصها.. وفي ألف ليلة وليلة: فلما دخل عليها وجدها درة ما ثقبت.. والدرة رمز الجمال أيضا، ففي الأساطير اليونانية أن أفروديت ربة الجمال خلقت من زبد البحر، وكانت درة في صدفة في أعماق البحر. ويبدو أن عالم الأعشى ها هنا هو عالم الخيال، عالم السمسمة، عالم العجائب والغرائب، والدرة التي هي

رحم الأشياء، عالم الخلق الأول في زمن البدايات الرائع، حيث ينابيع الحياة تتدفق ثرة، تفيض بغير حساب، والشاعر يبحث عن البكارة الأصلية للكون عند تلك الينابيع، شأنه شأن جلجامش الباحث عن نبتة الحياة، والتي دونها الأهوال، وشأن جازون زوج ميديا الباحث عن الجرة الذهبية مطمح أهل أرجوس (7). الشاعر يتوغل بعيدا في عالم أحلامه شبه أورفيوس في رحلته إلى العالم السفلي ليكتشف كنزه هناك، حيث ترقد حبيبته يوروديس. إنه يبحث في عالم الخيال عن ملك أحمر وملكة بيضاء ينجم عن اتحادهما أكسير الحياة على ما تحدثنا كيمياء سبنسر، أو كما قال نزار: أنا أبحث عن حجر الفلاسفة، وأنت تبحثين عن أحجار الزمرد والياقوت(8) بل إت الأعشى ليرى في حبيبته – الحلم – معنى الحياة الذي هو أسمى من الحياة ذاتها، ولذا ينفق العمر بحثا عن حلمه، غير آبه بما يجالد ويكابد، ولا بما يؤول إليه المال. الشاعر يرحل بالخيال إلى مصدر الخيال وينابيع الخلق للفوز بالخلود، وتحقيق الأماني والنعيم المقيم، حيث كل شيء بلا حساب. إن ما يحدثنا عنه الشاعر ليس مجرد امرأة، لكنه شيء ترمز المرأة إليه، شيء يصبح فيه الموت حياة لا تموت، لذلك يتضائل الموت أمام بصيرة الشاعر حتى ليغدو حدثا صغيرا وعابرا إذا ما قيس بالمأمول.

ولو عدنا إلى أبيات الأعشى لوجدنا أن المشهد برمته يسبح في عالم البحار، عالم الماء رمز الخصوبة، رمز كل ما هو كامن (موجود القوة) وسابق لكل صورة وشكل، رمز المرأة، ورمز اللاشعور، والماء رمز للموت أيضا ولذلك قالوا في الميت: " ورد حياض الموت"، " وطاب الموت من شرع وورد" (9).

" ولا بد أن أسقى بكأس المنهل " (10)

وتشبه المرأة بالبحر لتقلبها كتقلبه، ولكونها سرا ولغزا كما هو مكمن أسرار وألغاز. ومن اللغز الذي يتحد فيه الموت و الحياة تفيض دلالة رمز المرأة في هذه الصورة الشعرية، وإنها محاولة من الشاعر لبلوغ تلك اللحظة التي ينحل فيها التناقض بين الحياة و الموت عن طريق اتحادهما في كل أبدي، وصيرورة الشاعر لحظة في ذلك الكل الأبدي الذي ما ينفك يموت ويحيا حاملا نفسه على جناحي الموت و الحياة.

وإن كانت رحلة السندباد البحري ترمز إلى اقتحام عالم المرأة، فإن رحلة الأعشى لا تطفو على وجه المياه بل تفوض إلى اعمق الأعماق، في عالم الماء، عالم

إمكانات الوجود و التخلق الأول، عالم العجيب، والمدهش، والوهمي الذي يغدو في نهاية المطاف أنصع الحقائق.

إن رسالة السماء تتعانق مع رسالة الفن، وطبيعة الشاعر تلتقي مع طبيعة النبي، وإن كان الشاعر و النبي يختلفان اختلافا عظيما في عرفنا اليوم، فإن الدال عليهما واحد في بعض اللغات القديمة، فالرومان كانوا يطلقون على الشاعر اسم: الفاتيس. هذه الكلمة تعني أيضا الكاهن، أو الرائي، أو النبي. وبين النبي و الشاعر في كل زمان ومكان – لو فهما على وجه صحيح – أوامر قربى من حيث المدلول، ألا وهو أن كليهما قد نفذ إلى اللغز المقدس في بناء الكون (11). كما أن علاقة الشاعر بالساحر تتضح من خلال أهم خصائص السحر الأبيض وهي التنبؤ بالمستقبل، أو التنبؤ بالغيب. وقد كان الشاعر قديما يقوم بوظيفة الملك الكاهن The shamon ويتزوج من كاهنة تنوب عن الآلهة.

إن هذه الإضاءة الهامة ستتيح لنا الانتقال بسهولة أكبر إلى قصيدة ثانية معاصرة تتبدى من خلالها الرغبة المستحيلة، وهي قصيدة نزار : قارئة الفنجان: (12)

جلست والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
قالت ياولدي لا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب
يا ولدي قد مات شهيدا
من مات فداءا للمحبوب
بصرت ونجمت كثيرا لكني لم أقرأ
أبدا فنجان يشبه فنجانك
بصرت ونجمت كثيرا لكني لم أعرف
أبدا أحزانا تشبه أحزانك
مقدورك أن تمضي أبدا
في بحر الحب بغير قلوع.
وتكون حياتك طول العمر
طول العمر كتاب دموع

مقدورك أن تبقى مسجونا
بين الماء و بين النار
فبرغم جميع حرائقه
وبرغم جميع سوابقه
وبرغم الحزن الساكن فينا ليل نهار
وبرغم الريح وبرغم الجو الماطر والإعصار
الحب سيبقى ياولد أحلى الأقدار
بحياتك ياولدي امرأة
عيناها سبحان المعبود
فمها مرسوما كالعنقود
ضحكتها أنغام وورود
والشعر الغجري المجنون
يسافر في كل الدنيا
قد تغدو امرأة يا ولدي
يهواها القلب هي الدنيا
لكن سماءك ممطرة
وطريقك مسدود مسدود
فحبيبة قلبك ياولدي
نائمة في قصر مرصود
من يدخل حجرتها
من يطلب يدها
من يدنو من سور حديقتها
من حاول فك ضفائرها
مفقود مفقود
ستفتش عنها يا ولدي في كل مكان
وستسأل عنه موج البحر

وتسأل فيروز الشطئان
وتجوب بحارا وبحارا
وتفيض دموعك أنهارا
وسيكبر حزنك حتى يصبح أشجارا
وسترجع يوما ياولدي
مهزوما مكسور الوجدان
وستعرف بعد رحيل العمر
بأنك كنت تطارد خيط دخان
فحبيبة قلبك ياولدي
ليس لها أرض أو وطن أو عنوان
ما أصعب أن تهوى امرأة ياولدي
ليس لها عنوان.

في هذه القصيدة يجتزئ الشاعر عن نفسه ذاتا أخرى يتحدث بلسانها عن نفسه، إنها العرافة، قارئة الفنجان، أو بلفظ أدق المتنبئة (الفاتيس) إنها ذات نزار الشاعرة، نزار الإنسان حامل النبوءة. ولسوف تقرأ هذه المتنبئة الراقدة في أعماق نزار خيوط القهوة التي جفت في قلب فنجان مقلوب، والفنجان المقلوب كناية عن القدر المخبأ. وهذه الخطوط التي تشبه الوشم وتشبه الأطلال والطلاسم تحكي ما خطه القدر، ما خطته (النورن) آلهات القدر اللاتي يجلسن عند نبع (أورد) في مبدأ الخلق و التكوين، يغزلن أقدار البشرفي خيوط. وبما أن الشاعر –إطلاقا – باحث عن أسرار الخلق المقدسة، المحرمة على معارف البشر، فإن قدره لا شك مرعب. ومن هنا تجيئ البداية المرعبة للقصيدة (جلست والخوف بعينيها، تتأمل فنجاني المقلوب). إنها تتأمل قدر الشعراء الباحثين عن مرامهم في اللامكان، في مجهول اللغة ومجهول العام، ممالك الخيال، مواطن الرغبة المستحيلة، ثم لا تجد العرافة بدا من الإفصاح عن الحقيقة، والكشف عما خطته الأقدار إذ لا أسرار بين الذات وذاتها. قالت: الحب عليك هو المكتوب. ولكن أي حب؟ وحب ما ؟، ومن؟

إنه الحب الذي يموت المرء من أجله بشجاعة، والذي يحول الموت إلى حياة، حب أي شيء يغدو عند المحب هو الحياة (قد تغدو امرأة يا ولدي يهواها القلب هي

الدنيا) ليست الحياة الزائفة الحاضرة، وأنما حياته الحقيقية الغائبة. وبما أن مصدر الخلق ذو طبيعة أنثوية دائما كالدرة، والماء والأرض، والخيال .. فإن الشعراء جعلوا المرأة رمزا للحلم والمرام. وحبيبة نزار (رغبته) نائمة في قصر مرصود، وكلاب تحرسه وجنود. إنها أشبه بدرة الأعشر التي يحرسها مارد من غواة الجن. ما يحرسه المارد، أو التنين أو الهولة، وجميع القوى الخارقة (مثل الدرة وحبيبة نزار) إن هو إلا صورة حسية للمقدس، أو الأسرار المقدسة أو الحقيقية المطلقة. وما هذه الكائنات الخارقة إلا رموز للعوائق و الصعاب التي يتعذر تخطيها، فتغدو الرغبة مستحيلة. وكلما عظمت الرغبة كان الجهاد في سبيلها أعتى، ولذلك يعد كل صاحب حلم كبير شهيدا إذا مات في سبيل تحقيق حلمه، ولا سيما إذا كان يقارع خصما أو قدرا أقوى منه.

وكذلك كل محب مات في سبيل موضوع حبه. قال أبو الوليد الباجي:

إذا مات المحب جوى وعشقـا * فتلك شهادة يا صـاح حقا
رواه لن أثقـاة عـن ثقـاة * إلى الحبر ابن عباس ترقى (13)

وسيموت كثيرا وكثيرا، فالشاعر يمضي في بحر الحلم بغير قلوع، يعاني السجن بين الماء وبين النار بكل رمزهما. يحترق بنار الرغبة تسفعه أعاصير الكون والأمطار. ولكن دون أن يمنح خصمه فرحة الانتصار، فيموت واقفا كالأشجار. إنه يبحر كاوليس، وكالسندباد إلى مكامن اللغز والأسرار المقدسة دون أن يستطيع فك رموزها، فمن حاول فك ضفائرها مفقود. وهكذا يرجع الشاعر كالملك المخلوع، مهزوما مكسور الوجدان، مدركا بعد انقضاء العمر أنه كان يطارد خيط دخان، يطارد شكلا آخر من أشكال السراب، إذ ليس لمن يبحث عنها أرض، أو وطن أو عنوان. أفتلك امرأة؟!

ولن يبذل قارئ هذه القصيدة أدنى جهد للوقوف على الروابط الوثيقة بين أميرة قلب نزار النائمة في قصرها المرصود، وبين لؤلؤة الأعشى الراقدة في قلب الصدفة المحروسة بمارد من الجن. لأن جوهر الخبرتين واحد. ولعلنا هاهنا ننجح ولو بشكل جزئي في تصويب النظرة الخاطئة إلى كثير من قصائد نزار التي لا تكون فيها المرأة إلا رمزا تشف هي عنه. ولعلنا لا نجانب الصواب إذا نحن قلنا: إن المرأة أعظم رموز الشعر العربي، وقد اختصر الشعراء فيها الحياة و الموت، وقد قرنوا بينها وبين الروح،

والماء، والشمس، والنور، وأغصان الأشجار، وهي رموز حياة، بل وحدوا بينها وبين أكسير الحياة، فكلمة منها تجلو من المحتضر سكرات الموت كما يقول المجنون:

ولو شهدتني حين تحضر منيتـــي * جلا سكرات الموت عني كلاهما

واجتماع النقيضين في الشيء الواحد لتتم بهما لعبة الحياة، فالمرأة بوصفها حياة هي حلم للرجل وحاجة فطرية، وهي تعرف ذلك، ومن هذا الباب تدخل القلب واعدة بإرواء العطش، ولكنها كماء تنتالوس الذي لا يطال يقول الشاعر:

فهن يبدين من قول يصبن به * مواقع الماء من ذي الغلة الصادي [14]

ومن آراء ابن عربي في هذا الصدد أن المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود ومكان الوجود. والعاشق لكي يحضرفيها يجب أن يغيب عن نفسه، عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته، وينوجد بهذه الذات، وسيظل محجوبا عنها إذا بقيت صفاته فهو إذا سيظل ضد نفسه ما بقيت صفاته، وحين تزول صفاته، حين يموت، يحيا [15].

ويقول جلال الدين الرومي: بالموت تتخلص النفس من فرديتها وتصبح جمعا، وبالحب تخرج الذات نحو الآخر – وهذه ما ردده فرويد – الفردية حاجز بين الأنا والآخر. والظمأ إلى الإمتلاء، إلى الوجود المليء يدفع بالصوفي العشق نحو الموت الذي يتوجب عليه أن يعبره لكي ينتقل من الجزئي إلى الكلي، لكي ينتقل إلى الحياة. هكذا تتجلي الصلة الوطيدة بين المرأة و الدين من جهة و الموت من الجهة الثانية، وتتمثل هذه الصلة في النشوة والانخطاف، فهذا نوع من الموت والانبعاث في آن معا. فيه يموت ما يفنى، وينبعث ما يبقى، يموت العرض ويبقى الجوهر [16].

ويتضح بعد هذا أن رمز المرأة الذي نعنيه هاهنا يتسع حتى تضيق عنه العبارة. أو لم يقل نزار: أنا ابحث عن حجر الفلاسفة.

وتكمن المفارقة المدهشة في اعتراف الشاعر بمعرفة المصير المأساوي الذي ينتظر كل من يعلق برغبة مستحيلة، وكأنها التابو الأعظم، ولكن بريق الرغبة القصوى يضن حتى بمنح الموت معنى، وهكذا يمضي الشاعر نحو بريق السراب غير آبه ةلا هياب، يتجرع الكأس التي تجرعها غيره: " وبرغم جميع سوابقه، وبرغم جميع حرائقه،

الحب سيبقى يا يولدي أحلى الأقدار "، " وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخان ".

الهوامش

1) السياب

2) الحلاج.

3) يزيد بن معاوي، ونسب شوقي ضيف القصيدة للوأواء، الدمشقي، عصر الدول والإمارات، ص .748

4) دراسة الحي في الأدب العربي، ص 40، عن مجلس يحيى البرمكي في مروج الذهب للمسعودي.

5) مجلة المعرفة السورية، عدد 197، تموز 1978، ص .31

6) مجموع الرسائل 91، 109، والفتوحات المكية304/1، وانظر المعجم الصوفي، الدرة البيضاء، لؤلؤة سمسمة.

7) مجلة المعرفة السورية، العدد 197، ص .27

8) ديوان ، أنا رجل واحد، وأنت قبيلة من نساء.

9) عمرو بن معد يكرب.

10) عنترة.

11) هوراس، فن الشعر، ص 53، .54

12) اعتمدنا على الرواية المعدلة المغناة وليس على رواية الديوان، لوفائها بالحاجة أكثر.

13) مصطفى عبد الواحد، دراسة الحب في الأدب العربي، ص 74ن عن ديوان الصبابة 62/2، والإشارة ها هنا إلى الحديث المنسوب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، " من عشق فعف فكتم فمات فهو شهيد"

14) ابن داود، كتاب الزهرة، ص 14، و البيت للقطامي.

15) أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 107، .108

16) المرجع السابق.

شعريةُ المحموم / المفجوع/ الموجوع

مقاربة سيميولوجية تأويلية في ديوان

"قصائدُ محمومةٌ" للشاعر : خليفة بوجادي

الأستاذ/ بارة عبد الغني

قسم اللّغة العربية

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

جامعة فرحات عباس ــ سطيف .

في المهاد النظري :

يقوم عمل الباحث في هذه المداخلة على التوسّل بالقراءة السيميائية التأويلية في استنطاق النصّ الإبداعي الشّعري ، وهو في ما يروم تحقيقه ، يعتقد جازمًا ، أنّ العملية النقدية تنظيرٌ وممارسةٌ . وسيكون العنوان أبرز خاصّية لاكتشاف التعالقات النصّية التي يزخر بها نصّ الخطاب ؛ إذ يعدّ العنوان في خطاب نقد الحداثة أحدَ المداخل المشروعة لفكّ إسار مجاهيل النصّ ؛ فهو المفتاح الذي نلج به إلى فضاء النصّ ومناطقه المحرّمة ، مناطق الغياب ، أو قل هو أوّل ما يبوح به النصّ لقارئه . واستنادًا إلى ما أقرّه "رومان ياكبسون" في تحديده للوظائف الست التي يستقيم بها وجود النصّ إبداعًا، يمكن القول ، إنّ أهمّ وظيفة أخذت عناية هذا اللّغوي ، هي ما اصطلح عليه"الوظيفة الشّعرية"، التي ــ في رأيه ــ ليست الوظيفة الوحيدة التي تحدّد قيمة الإبداع ، وإنّما هي وظيفة مُهيمنة dominante(1)، وهذا لكون لغة الإبداع لغةً منزاحة بطبيعتها عن اللّغة المعيار .

إنّ اختيار الباحث للمنهج السيميولوجي لم يكن من قبيل التعسّف المنهجي ، الذي يجعل من النصّ الإبداعي حقلاً تجريبيًا يُستدلّ به على مدى كفاية المنهج الإجرائية ، بل إنّه ، هاهنا ، وسيلة لإضاءة المناطق المعتمة داخل النصّ ، دون أن يكون في ذلك دعوة إلى اليقينية أو الوصول إلى تحديد المعنى ، بل حسبه أن يصل إلى الكشف عن بعض ما يسمح به النصّ نفسه ، وما تشاء لنا شقوقه معرفته من خلال ما تفتحه ، ولعلّ هذا ما

جعل الباحث يقرن المنهج السيميولوجي بمصطلح التأويل ؛ إذ كما لا يخفى على الدّارسين ، فإنّ الاتجاه السيميولوجي يعدّ مرحلة مفصلية بين النّقد البنيوي ، والنّقد التفكيكي ، الأمر الذي يجعله منهجًا يجمع خصائص كلّ منهما، مع ميله إلى التّفكيكية نوعًا ما ، فهو من خلال جعله الأشياء علامات دالّة يكون قد فتح باب لا نهائية المعنى ، ومبدأ تعدّد القراءات ، لا سيّما إذا ما نظرنا إلى هذا المنهج في صورته السوسيرية ، فالدالّ وهو يبحث عن مدلول لإنشاء الدلالة لا يجده ، لأنّه متصوَّر ذهني متخيّل ، غير قابل للتجسّد واقعيًا أو مادّيًا، وغيابه علامة على حضوره ، ليبقى المعنى مؤجّلاً إلى حين .

تعدّ السيميولوجيا أو السيميوطيقا[14]، من أبرز المناهج حضورًا في الممارسات النّقدية ، وقد توصّلنا، من خلال استقرائنا لبعض هذه الممارسات ، أنّها المنهج الأقدر على تناول الظاهرة الإبداعية ، لا سيّما الشّعر الجزائري المعاصر، الذي خرج إلى الوجود في "حقبة التحوّلات" كما يحلو لبعض الدّارسين[*] تسميتها، وهي الفترة التي يؤرّخ لها بداية من أواخر سنة 1988 ،« إذ عرفت الجزائر منذ ذلك الزّمن خلخلة شديدة للقوالب الموروثة عن الحقبة الاشتراكية . فوقع التحوّل من نظام الحزب الواحد إلى التعدّدية الحزبية ، ومن الإعلام الأحادي إلى تعدّد المنابر الإعلامية ، ومن الاقتصاد الموجّه إلى اقتصاد السّوق . . . غير أنّ أبرز عواقب هذه التحوّلات على الإطلاق تتجلّى في أزمة أمنية دامية مزّقت وجه الجزائر الوديع وطحنت رحاها عشرات الألوف من الأبرياء وضمنهم عدد معتبر من رموز الثّقافة والفنّ والأدب والسّياسة »[15] .

وما دام أنّ الشّعر الجزائري المعاصر وليد هذه الظّروف ، فإنّه من الصعوبة على أي دارس عزل الواقع الخارجي الذي نما في كنفه النصّ الشّعري ، أضف إلى ذلك حواره مع التّراث العربي الإسلامي ، فهو إذًا، نصّ منفتح على سياقه الرّاهن ، وسياقه الحضاري ، الأمر الذي يصعب معه التوسّل بالبنيوية الشّكلانية معينًا ومنهجًا لدراسة هذا النصّ ، باعتبارها دعت إلى موت المؤلّف وقامت بعزل النصّ عن أي مركز خارجي يحيل النصّ إلى الواقع بدعوى أنّه معجم لذاته . وهكذا، وتأسيسًا على هذا المُعطى ، يبدو أنّ المنهج السيميولوجي قادر على الخروج بالنصّ من وحدته وعزلته التي فرضها المنهج البنيوي . ويعود الفضل في بزوغ شمس الدّرس السيميولوجي إلى الفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس c.s.peirce"، واللّغوي السويسري"فردينان دو سوسير f. de saussure ، فالأوّل هو صاحب مصطلح "السيميوطيقا semiotic"[16]، كما أنّه وسّع

مفهوم العلامة ليشمل جميع مناحي الحياة[17] ، كما يعدّ صاحب التّقسيم الثلاثـــي الشّـــهير للعلامة :[18]

1 ــ العلامة الأيقونية : وعلاقتهـا بـالواقع هـي المشـابهة ، مثـل الصـورة الفوتوغرافية ، أو اللّوحة التّشكيلية ، أو التمثال .

2 ــ المؤّشر أو القرينة : وعلاقة هذه العلامة بالواقع هي المجاورة كالدّخان الذي يدلّ على وجود النّار .

3 ــ الرّمز : وعلاقته بالواقع اعتباطية ، وغير مبرّرة إلاّ بالعرف والأفكار العامّة ، وأبرز أمثلته الكلمة اللّغوية .

غير أنّ هذا التّقسيم ، والذي به تكتسب كلّ علامة استقلالاً على المستوى النّظري، لا يمنع « من وجود مظاهر للتداخل والتبادل بينها بنسب مختلفة ، وهذا ما سبق لبيرس وأن أكّده مرارًا»[19]، ومكمن النّجاعة والخصوصية التي يمتلكها المنهج البيرسي ، والذي نراه أليق لمقاربة النصوص الأدبية ، إذ بدا لنا« أنّ النصّ الأدبي يتشكّل من نسق مـن العلامات اللّسانية الاعتباطية وغير المعلّلة في الجوهر، إلاّ أنّ هذه العلامات تتشكّل عبر مستوى النصّ ، كما هو الحال عند وصف مشهد مكاني أو رسم ملامح شخصية قصصية أو روائية ، أو تجسيدها دراميًا، على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بـين العلامـة والواقع الخارجي . ومعنى هذا أنّ النصّ الأدبي يمكن أن يقابل فـي بعـض مسـتوياته العلامة الأيقونية أونسقًا من هذه العلامات »[20] .

هكذا، تحوّل الرّمز اللّغوي ، في منهج بيرس ، من اعتباطيته الأصلية إلى التجسّد الأيقوني ، أضف إلى ذلك تداخل الأبعاد الثلاثية للعلامة ، يجعل من هذا المنهج مـدخلاً مشروعًا لتناول هذا الديوان .

كما يرتبط مصطلح التأويل ارتباطًا وثيقًا بمصطلح القراءة الإبداعية ، لأنّه فعل أو نشاط يقوم به القارئ المبدع ، ويكون النصّ ، والأمر كذلك ، هو موضوع هـذا النّشاط ، على أن يكون النصّ منفتحًا وليس بنية مغلقة كما هو معروف في النّقد البنيوي ، وهو الأمر الذي يجعلنا نفرّق بين"التّفسير"و"التأويل"، فالأوّل ، والقول لغـادامير، يـرتبط بفعل الفهم[21] ، والثّاني ، « فهو يتّصل بالنّقد الأدبي وينصب على عمل محدّد يندمج فيه النّاقد ويتمثّله حتّى يتحوّل إلى خالقه الثّاني »[22] . إذًا فالتأويل ، تأسيسًا علـى هـذا

المنحى ، فعالية نقدية تناهض الأحكام الموضوعية التي أرساها النّقد البنيوي ، ما دام أنّه لا توجد معايير قارّة يُحتكم إليها أثناء التحليل ، فكلّ قارئ له الحرّية في تأويل النصّ وَفق ما يرتضيه من آليات مقاربة ، دون أن يوصف عمله بالجودة أو الرداءة ، بالخطأ أو الصواب ، وعلى حدّ تعبير "تودوروف": « . . . لا يكون التأويل صحيحًا أو خاطئًا ، لكن يكون غنيًا أو فقيرًا، خصبًا أو عميقًا، فاتنًا أو لا »[23] .

التأويل ، انطلاقًا من هذه الرؤية ، هو القراءة الممكنة للنصّ ، كون هذا الأخير ليس مغلقًا على ذاته ، كما هو في المفهوم البنيوي ، بل مفتوح على القارئ ، يدخله من أي زاوية يشاء ، فينتج نصًا جديدًا فوق النصّ الأوّل ، وكأنّ النصّ يتجدّد بوساطة هذا النوع من القراءة مع كلّ قارئ . فالنصّ ، على حدّ قول بول ريكور ،كان « يمتلك معنى واحدًا [من وجهة نظر التفسير] ، أي علاقات داخلية أو بنية خاصّة ، ولكنه الآن [= مع التأويل] أصبح يمتلك دلالة ما ، أي أصبح إنجازًا داخل الخطاب الخاصّ بالذات القارئة »[24] . هذا ما جعله ، أي ريكور ، يميّز بين التفسير والتأويل ، على غرار ما رأينا من قبل ، « التفسير يعني إبراز البنية ، أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسّس الهيكل الستاتيكي للنصّ . أمّا التأويل ، فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النصّ »[25]. وكأنّ التّفسير ، من على هذه الشرفة ، هو القراءة بالمفهوم البنيوي ، أمّا التأويل ، فهو القراءة بمفهوم نظرية التلقي الألمانية ، والقراءة بالمفهوم التفكيكي .

إنّ القراءة التفكيكية تكون ، تأسيسًا على ما تقدّم ، أبرز الاتجاهات النقدية قربًا من التأويلية ، فهي دعت على لسان زعيمها دريدا، إلى تقويض مركزية الفكر الغربي ، الذي تأسّس على فكرة الحقيقة القارّة القابعة داخل النصّ بالمفهوم البنيوي ، والعقل بالمفهوم المثالي الميتافيزيقي ، وليتمّ ذلك « يجب أن يهدم النصّ حتّى يتهاوى نسيجه التعبيري . . . النصّ لا يتحدّث عن خارجه (مرجعه) ، بل إنّه لا يتحدّث عن نفسه وإنّما تجربتنا في القراءة هي التي تحدّثنا عنه . إنّ النصّ يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي ، وهذه القراءة هي نوع من اللّعب الحرّ . وعلى هذا الأساس ، فإنّ تأويلات النصّ وتعدداتها متعلقة أساسًا بمؤهلات القارئ ، فالنصّ بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها»[26] .

وكأنّ ما يوجد في النصّ ـــ اللبّ ، لا أهمية له ، لأنّه ليس هدفًا يُرجى بلوغه ، وإنّما المرجو هو المتعة أو اللذّة بالمفهوم البارتي ، حيث تختفي الدلالة الحقيقية وتسود

النّسبية التي تصل إلى الشكّ والعدمية . ولعلّ هذا ما دفع بأنصار التفكيكية إلى الإعـلان عن موت المؤلف ؛ لأنّ اختفاءه هو إعلان لميلاد القارئ (السوبرمان) بالمفهوم النيتشوي ، الذي ينصّب نفسه مبدعًا للنصّ ، بدعوى صعوبة مقصدية كاتبه الأوّل ، الذي يفترض أنّه غائب ، إن رمزيًا أو حقيقةً ، وهو ما يدعّم المعطى التأويلي ، ويجعله ضرورة لفهـم النصّ ، والسعي إلى الوصول إلى المحتمل والممكن فيه .

جماع الأمر بعد هذه العملية ، هو ولادة نصّ جديد يحتاج بدوره إلى قارئ يعيـد بعثه من جديد، أو على حدّ قول مرتاض : « فالتأويليـة . . . ذات غـايتين اثنتـين : إحداهما بسيطة وتجتزئ بثنائية العلاقة ، والأخرى مركّبة وتمتدّ إلى إنشاء شـبكة مـن العلاقات التي تقوم بين النصّ الأوّل حال كونه بثًا، وبين قارئه الأوّل حال كونه متلقيًا، ثمّ تقتضي العلاقة الثانية إلى إنشاء علاقة ثالثة حين تنتج نصًا آخر يتوزّع ضمن شبكة مـن المتلقّين تنبثّ في الزمان والمكان وتتعدّد من دون حدود »[27] .

ويعدّ الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، على غرار إيزر وياوس ، مـن النقـاد الـذين استطاعوا وضع ضوابط للتأويل ، خلافًا للتفكيكيين ،« هكذا يجد القارئ أمبرتو إيكو قائلاً بالقراءة المتعدّدة والدلالة اللاّمنتهية والقارئ النموذجي والتشاكل ، ولكنّه مع هذا لا يسير في طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهي التأويل . . . كما أنّه لا يأخذ بالتأويـل الوحيـد الموافق لمقاصد المؤلف »[28]، وهو ، إذ يفعل ذلك ، يسعى إلى وضع أسس وقيود يقوم عليها التأويل ، تتمثّل في أنّ النصّ ، وإنْ انفتح بشقوقه وفجواته على القارئ ليملأها، فهذا لا يعني البتّة أنّ القارئ يفرض سلطته عليه ، ويغدو المالك الأصلي له ، بل إنّ الـنصّ أعمق من أن تطاله يد قارئ ، فهو فلوت ، مهاجر ، كتوم ، حرُون ، متعـدّد المـداخل والمخارج ، لجّي ، بحر بلا شواطئ ، عمق بلا قرار ، بحر من فوقه بحر، مـن فوقـه سبعة أبحر، وما قراءة هذا القارئ إلاّ مجرّد إنتاج لدلالة يحافظ بها النصّ على نضـارته وحيويته . فهو ، أي النصّ ، يملك قرار نفسه ، يهب نفسه لمن يشاء ، ويلين جنبه لمـن يرتضيه محاورًا، دون أن يُفقده ذلك الاحتفاظ بأخص خصوصياته ، أي دلالته النهائيـة ، لأنّه ببساطة تناص .

إنّ التأويلية ، انطلاقًا من هذا الأفق ، قضت على النّقد السياقي ، الذي ينطلق من مقصدية صاحب النصّ ، كما أنّها بفتح باب تعدّد القراءات ، تكون قد تجاوزت الممارسة البنيوية ، التي أغلقت النصّ على نفسه ، وجعلته حبيس أنساقه ، مجبرة القـارئ علـى

الخضوع لنظامه القارّ ، دون أن يضيف شيئًا من عندياته ، وليس هذا وحسب ، بل إنّ البنيوية ، بهذا المنطلق ، ساوت بين جميع النصوص ، بدعوى الممارسة المحايثة ـــ الموضوعية ، التي تنطلق من النصّ كبنية لغوية ، وهو ما لم يجد قبولاً لدى أهل الدراية من النقاد . أمام هذا التراجع للمدّ البنيوي ، استطاعت التأويلية من على شرفة نظرية التلقّي الألمانية ، والاتجاه التّفكيكي ، أن تجد مكانًا في مسرح الدراسات النّقدية ، قادمة من حقل الفلسفة .

والتأويلية ، وإن ادّعت القدرة على التقرّب من دلالات النصّ ، فهي لا تعطي لنفسها الوصول إلى الحقيقة القارّة الصحيحة ، بل إنّها تعرض قراءتها كواحدة من قراءات متعدّدة للنصّ الواحد، لأنّ ما ترومه ليس الوصول إلى الدلالة القابعة في النصّ، بقدر ما تصبو إلى تأسيس ما يمكن تسميته القراءة المفتوحة ، وهي بهذا الإجراء ، على حدّ قول مرتاض ، تعدّ قوّة لا ضعفًا، « فهي تخدم النصّ والناصّ والقارئ جميعًا، سيخرج كلّ طرف ظافرًا أو راضيًا من هذا السعي دون أن يحسّ بالمضاضة والغبن . فالكاتب حين يلقي بالنصّ إلى القرّاء يفقد حيازته الأدبية عليه ، فيصبح ملكًا مشاعًا بينهم يتصرّفون فيه كيف يشاءون، ويفهمونه على النحو الذي يشاءون، انطلاقًا من سياقه ، وإمّا من نسقه ، بينما القارئ لا أحد يثربه إذا تبيّن أنّه أخطأ سبيله إلى القراءة المثلى. . . لأنّه قد سعى إلى فهم النصّ بناءً على معطيات ثقافية وتاريخية وجمالية تذرّع بها حين أقبل على النصّ »(29) .

في التّطبيق النّقدي :

سنحاول ـــ انطلاقًا من على شرفة ما تقدّم ـــ التقرّب من نصّ هذا الخطاب ، ونحن إذ نفعل ذلك ، لا ندّعي امتلاك الحقيقة الشافية القارّة التي تتسلّط بما تعتقده ، فهي قراءة حسبُها أن تراود النصّ عن نفسه ، لتخرج بعض ما سكت عنه ، هذا إذا ما لان وانفتح النص، وشاء لها؛ إذ هو من يملك قرار نفسه ، فهو لسان حاله ، يهب نفسه لمن يشاء ويعرض عمّن يشاء ، بيده أن ينفتح لمن يرتضيه مُحاورًا فتكون لذّة الأنس ثمرة هذا اللّقاء ، وإن أبدى تمنّعه وأشاح وجهه عنّا، فليس أمامنا من سبيل إلاّ أن نسعى لإرضائه ، عساه يتكرّم علينا ببعض من الدلالة يُبقي لنا بها أمل التواصل معه . ويكفي هذا القارئ فخرًا، والأمر كذلك ، أنّه نال هذه الحظوة ، وظفر بودّ معشوقه الذي طالما تمنّع وتدلّل ، فهي ، أي القراءة ، نوعٌ من المكابدة ، على حدّ تعبير نقادنا القدامى ؛ فأفخر

الشّعر ــ على حدّ تعبير فخر الدّين الصابي ــ «ما غمض فلم يعطِك معناه إلاّ بعد مماطلة منه »، أو هي نوع من العدوى يُصاب بها القارئ ، إذ على حد قول "إليوت"، قراءة الشّعر ليس غايتها الوصول إلى تحديد معناه ، بل يكفي أن تصيبك عدوى الشّعر، أو اللذّة بمفهوم "بارت" .

حُمّى الشّعر لا تختلف كثيرًا عن المعنى اللّغوي للفظة "المحموم"في المعاجم العربية ، فهو المصاب بالحمّى ، التي ترتفع بها حرارة الجسد المحموم فوق المعتاد، وشبيه بذلك الشّعر إذا ما قيس بالكلام العادي ، فهو في كسره لنمطية الألفة ، من خلال المفاجئ والمدهش ، الغامض ، يكون محمومًا ، ليس هذا وحسب ، بل إنّ القارئ الافتراضي/ المتخيّل ، يلقى المصير نفسَه ، أي يصاب بداء الحمّى ، حمّى التلقّي/ الدهشة/ الغموض، لتكون الحمّى ، والأمر كذلك ، مضاعفة ، حمّى الكتابة/ الإبداع ، وحمّى التلقّي/ الإبداع ، فهي ، إذن ، عدوى ينقلها النصّ إلى القارئ ، فتسري فيه ، وتنتشر في كلّه فتتملّكه ، فلا يكون شيء أمرأ ولا أحلى منها ، وهي ما اصطلح عليه "بارت"، باللذّة .

هكذا، ومن على شرفة هذا الأساس ، يمكن اعتبار المحموم/ المفجوع/ الموجوع بؤرة مهيمنة ، ولعلّ استخدام الديوان للجمع في"محمومة"، يجعل من الفاجعة فجائع ومن الوجع أوجاعًا، تسري في جسد الديوان وتُلقي بأثقالها وأحزانها في كلّ قصيدة ، وكأنّها الحمّى/ العدوى التي تسرّبت وحاصرت الديوان ، فكانت "قصائد محمومة". والمتأمل في هذا العنوان يجد أنّ هناك حلقة مفقودة تجعل من التركيب غير مكتمل إسناديًا، وهو ما يعلّق المعنى ويرجئ الدلالة إلى حين ، فكلمة "قصائد"بحكم موقع الصدارة تكون مبتدأ بالرّغم من تنكيرها، غير أنّ هذا المبتدأ ، في عرف علماء النحو ، لا يجوز إلاّ إذا أضيف، لكن الذي وليها هو كلمة"محمومة" كصفة لها، وهو من مسوّغات الابتداء بالنكرة

إذا كان ذلك كذلك ، فأين هو الخبر ، الذي به تمام المعنى ، ألا يكون الديوان كلّه ، قصيدةً قصيدةً ، هو الخبر على تقدير أنّه كائن أو موجود ، فيصدق ما تم ذكره ، وهو أنّ الحمّى تكون قد تسرّبت إلى القصائد كلّها فسرت فيها كما يسري الدم في جسم الإنسان ، وهو ما يدفع القارئ للبحث عن هذا العنصر المفقود . ينضاف إلى ذلك أنّ من معاني النكرة فتح المعنى على المطلق/ اللاّمحدود ، وكأنّ هذا المحموم فقدَ الأمل في

الشّفاء من هذا الداء الذي ألمّ به ، فعبّر عنه بصيغة الجمع الحامل لمعنى الثقل متواشجًا مع اللاّمتناهي الذي تحمله النكرة .

هذا "الثقل اللاّمتناهي" تجسّده عناوين القصائد من خلال إرجائها للمعنى ، بفعل البتر الحاصل من خلال صيغة النكرة ، أو غياب الخبر كعنصر أساسي في اكتمال المعنى ، مثل : (عيد سعيد ، عتاب ، مساءات اللّقاء ، عيد مولدها نشيج الغريب ، تعب الفؤاد ، كتاب البعاد) . كما أنّ المتأمّل لهذه العناوين ، تعضيدًا لمبدأ الثقل اللاّمتناهي كرمز للأوجاع والفجائع التي أرهقت جسد المحموم وأفقدته توازنه ، يجد استخدام المركب الإضافي بصورة لافتة ، وذلك في غياب المسند دائمًا ، ومن معاني الإضافة ، التخصيص والملكية ، وكأنّ أحزان هذه الذات المحمومة/ المفجوعة/ الموجوعة خاصّة بها وحدها دون باقي الذوات ، وهو ما يجعل الحمّى علامة على الوجع المعنوي/ الذاتي ، الذي يتجاوز الآلام العضوية التي تسببها الحمّى الحقيقية . وهو الأمر الذي جعل هذه الذّات تخصّص قصيدة بأكملها تعبّر من خلالها عن هذه الحمّى المعنوية ، لاسيّما وأنّها جاءت بصيغة المفرد المعرّف بالألف واللام التي تفيد الاستغراق والتفرّد ، تعضيدًا لمعنى الذاتية وخصوصية هذه الأوجاع .

بالرّغم من أنّ صيغة المفرد المعرّف بالألف واللام كانت توحي بأنّ الذات المحمومة/ المفجوعة/ الموجوعة ، ستكشف لقارئها عن هذا المصاب ، لكن المتأمل في هذه القصيدة يجد أنّ هذا الكشف لا يعدو أن يكون مظهرًا زائفًا تتقنّع به حتّى تُبقي على نضارتها وحيويتها ، وتجعل القارئ يعدّل أفق توقعه ، ويبعث البحث عن الحقيقة/ المعنى من جديد . إذ أوّل ما تستقبلنا به "القصيدة المحمومة"، الإهداء ، الذي كان لمجهول من خلال الجار والمجرور (إليها)، ثمّ يلي المجهول/ الغامض ، غموضٌ من نوع آخر، ألا وهو استخدام تقنية النقاط المتتالية كأيقون بصري على الغياب اللامتناهي . . .

ولو تفحّصنا القصيدة لوجدنا أنّ النغمة نفسها بقيت مهيمنة ، وهو ما تعبّر عنه الكلمات (الضبابْ ، السرابْ ، الغيابْ ، الصعابْ ، عذابْ ، الربابْ . . .)، وهي كلمات تشكّل آخر ما في المقطع من كلّ مقطوعة ، وكأنّها تعبّر عن صراع الذّات مع أوجاعها التي لم تبرحها، رغم إصرارها وضجرها الذي تبدّى صراحة بفعل التكرار الحامل للغموض الذي تملّك الذات ، حيث تقول :

حين الحشايا والمطارفُ تشتكي حمّى العَياف

حمّايَ تلبسني ، وتخلعني ،

وتأخذني إلى مدن السرابْ

يا هذه الحمّى الحيية ، ارحلي . . .

يا هذه الحمّى الحييّة ، لا ؛

لا ترحلي ،

عودي إليّ ربيع عمر آخذ بالانتشاء ،

وخبّري وجهًا تفنّن في الغيابْ!

إنّ هذا التناقض الذي بدا في الظاهر من خلال دعوة"الحمّى" بالرّحيل وعدمه ، لهو إصرار على أن تتملك هذه الذات فلا تتركها ، فهي (حماي) مضافة إلى ضمير المتكلّم ، وهي بوساطة النداء تبدو عاقلة (يا هذه الحمّى الحيية) ، كما يتضح الإصرار بأن جعلها ربيع عمره (عودي إليّ ربيع عمر) . فالحمّى ، تأسيسًا على ذلك ، هي الحياة في أوجّها، فهي الشباب ، وجه طفولي ، الرباب ، الربيع والخريف . . . وكأنّ الشّاعر هو من يطلب هذه الحمّى ويستأنس بوجودها ، إنّها الأنيس والصاحب الذي تأمل الذات المحمومة أن ينتشلها من "المدن الغريبة"، الغريقة ، الظمأى ، هي ، إذًا ،"الكتابة/ الحمّى"التي تعمل على تشكيل الرؤيا(عودي ولو رؤيا) ، التي لا تتجسّد إلاّ في عوالم الخيال (ألقاك في مدن السحاب) .

هكذا، وتأسيسًا على ما تقدّم ، تفصح"القصيدة المحمومة"عمّا أخفاه عنوان الديوان ، فقد تبدّى أنّ المحموم/ المفجوع / الموجوع لا يعدو أن يكون تلك اللحظة الشعورية التي تتأهب الذات الشّاعرة لاحتضانها كي تبني بها مدن شعرها، فهي اللذّة/ الحمّى/ الأنيس/ الصاحب/ الكتابة ، التي بها يتشكّل الإبداع كيانًا، لدى المبدع الكاتب ، والقارئ الكاتب الجديد للنصّ الشعري . لكن الذي يعتقد أنّ القصيدة المحمومة قد كشفت عن مخبوء معانيها يجهل عمل "اللذّة/ الحمّى"، التي قال عنها منذر عيّاشي ، وهو يترجم كتاب "لذّة النصّ" لبارت :« اللذّة تأتي هكذا، إنّها حضور من غير سؤال ، ووجود يعمّ كلّ شيء

دون أن يتموضع في شيء . . . وليس شيء للذّة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذّة ليست موضوعًا. إنّها هي . وإنّها لتكشف دائمًا من غير سؤال . وسعادة الملتذّ كالنّور، تأتي بقدح زناد الرّوح ، فلا يدركها إلاّ من تحرّر من نفسه جسدًا ودخل في نفسه نصًا» (ص7) .

إنّ ما قام به الباحث في هذه القراءة ، لهو جهد المقلّ ، الذي لا يعدو أن يكون مجرّد محاولة جريئة لتتبّع بصمات "الحمّى/ اللذّة"، وحسبه أنّه حظي بشرف تقديم هذه القراءة ، عسى أن يتوفر له ، مستقبلاً، جهد أوفر ، وأدوات أنسب ، لتعميق ما أسفرت عنه هذه المحاولة . . .

هوامش :

(1) Voir . Roman Jakobson . Questions de poétique . pp 145 , 151 .

(*) بن يوسف رياض : التجربة اللّغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ص2 .

(2) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) J. Kristeva . recherches pour une semanalyse. p17 .

(4) فاضل ثامر : اللّغة الثانية ، 7 .

(5) يُنظر هذا التّقسيم في : فاضل ثامر: اللّغة الثانية ، ص ص15 ، 18 . محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، ص ص37 ، 43 . صلاح فضل : نظرية البنائية في النّقد الأدبي ، ص ص448 ، 450 .

محمد عزام : النّقد والدلالة (نحو تحليل سـيميائي لــلأدب) ، ص112 ، جميل حمداوي : السيميوطيقا

والعنونة ، مجلــة عــالم الفكــر، م25 ، ع3 ،1997 ، ص86 . تيــري إيجلتون: مقدّمة في نظرية الأدب ، ترجمة:

أحمد حسان ، ص126 . محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص ص44 ، 45 . عواد علي (مشترك) :

مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة ، ص ص81 ، 82 .

(6) فاضل ثامر: اللّغة الثانية ، ص17 .

(7) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(8) هانز جورج غادامير، اللّغة كوسيط للتجربة التأويلية ، العرب والفكر العالمي ، ع3 ، صيف 1988 ، ص29 .

(9) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النّقد الأدبي ، ص300 .

(10) تزفيطان طودوروف ، الشّعرية ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بـن سلامة ، ص18 .

(11) بول ريكور : النص والتأويل ، ترجمة : منصف عبد الحــق ، العــرب والفكر العالمي ، ع3 ، ص ص48 ، 49 .

(12) المصدر نفسه ، ص50 .

(13) محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص101 .

(14) عبد الملك مرتاض : التأويلية بين المقــدس والمــدنس ، ص ص266 ، 267 .

(15) محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص108 .

(16) عبد الملك مرتاض ، المصدر السابق ، ص269 .

(17) عبد العزيز بومسهولي : الشّعر والتأويل (قراءة في شــعر أدونــيس) ، ص62 .

في السيميولوجيا البصرية
مسلسل الكواسر " أنموذجا"

الأستاذ : خشاب جلال

قسم اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي سوق أهراس

تعد الصورة إحدى إفرازات الحضارة الحديثة ، جاءت نتيجة ظروف أملتها متطلبات المجتمع لما تتضمنه من خواص خطابية متميزة مكنتها من أن تفتك مكانة مرموقة في شتى المجالات . و لئن كانت الصورة بنوعيها وليدة فترات لاحقة ، فإنها تبقى و إلى الأبد مبعث الإبداع و لو في مراحل مخالفة لما هي عليه، ذلك أن العملية الإبداعية تنطلق من الواقع و ما يتضمنه من صور يتجول بينها بصر المبدع تشارك إلى حد بعيد فيما يعرف بالولادة الأدبية ، فلولا صورة العينين لما أبدع الشاعر في قوله :

إن العيــون التي في طرفهــا حور قتلتنـــــا ثم لم يحييــن قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به و هن أضعف خلق الله إنسانا(1)

و قد لا يخالف المرء الصواب إذا قال بأهمية الصورة و ما يترتب عنها من عمل تخييلي لا يحيد عن مجال الصورة ، إلى أن اتضحت معالمها في عصرنا الحاضر حيث جاءت مدعمة بالخطاب اللساني الذي أصبح سندا لها بعد أن كان أساسا لأنها" تدفع إلى كسر الجها زالغوي عند الفرد بين أطراف المجموعة ، ثم إنها بما توفره من تشخيص للحركة و ما يتعين على إبرازه من تجسيم للواقعة ، و رسم تشكيلي للظواهر"(2) فقد برزت كما يقول المسدي: في تاريخنا المعاصر كما لو أنها وسيلة ترافق الكلمة المكتوبة لتعين قارئها على الألمام بما تقوله و بما توحي به في نفس الوقت .(3)

إن الصورة أو المشهد التصويري ، علامة أو علامات إيقونية تتجلى ملامحها لدى المتلقي بحكم توفر المرجعية في أشكالها و أصولها المتنوعة "فالصورة عبارة عن نقل للأشياء إستجابة للطلب أو للرغبة"(4).

و يعود تاريخ الإهتمام بالصورة إلى أبحاث رولان بارت حول فيلم "وترمان" (waterman) وعجائن "بانزاني (5) منطلقا من مستويين بارزين هما مستوى الإيحاء " le niveau de connotation" ومستوى المطابقة "n.de dennotation"ثم ينفتح مجال الإهتمام بالصورة في شكلها المتحرك مع نوع جديد من الدراسة يدعى بالسيميائية البصرية "la semiologie isuelle"

شهدت نظرية الفيلم خلال السبعينات و الثمانينات حركية فائقة ، تم خلالها التساؤل عن الأدوات المنهجية الكفيلة بمعالجة فلم ، فكانت جامعة لعلوم شتى كاللسانيات و الأنتروبولوجيا و علوم الإجتماع مما ترتب عنه ظهور فئة من الباحثين لا تود التوقف عند ما توصل إليه الواقعيون أمثال(أندري بازين،سيجفريدكروكوير)(andre seigfriedkrcauer، bazin) وكذلك المهتمون بالتركيب (ريدولف أرناهيم و سرجاي إيزندستاين) متخذين في ذلك توجها دراسيا حديثا يسمى بالبنائية العلمية المعتدلة و المتفتحة (6) حيث جاء هذا المنهج الجديد في الوقت الذي عجزت البنائية العلمية النابعة من اللسانيات ، في التعامل مع الفكر السينيماتوغرافي مما فسح مجال الإجتهاد أمام البنائية العلمية المتفتحة التي إستطاعت مواكبة البحث و التوصل إلى نتائج محمودة.

و تتوزع النظريات الحديثة حول السينما إلى قسمين بارزين أولها سيميائية الفيلم المرتبطة بالباحث كريستيان ميتزchristian metz(essaie desemiotique) و ثانيها السيميائية النفسية psycho-semiotique حاول الباحث بنفيست benveniste التوفيق بينهما في العديد من أبحاثه مؤكدا على دور التلفظ ennonciation الذي يعد أساس نظريته السينماتوغرافية المعالجة للفيلم السردي ، و الذي أعطى من خلالها مكانة لائقة للملتقي

(المتفرج) إضافة إلى توجيه مجال الدراسة من الذوق النظري ذي المرجعية المطلقة إلى ردود أفعال نوعية ، فكان عصر (ميتز) و المدلول المتخيل و النظريات الماركسية و كذلك نظريات التحليل النفسي مع كل من

(كولين ماك كابي ، جون لويس بودري ، ريمون بلور) .

تنطلق سيميائية الفيلم لدى كل من ميتز و ميتري من الرغبة في الإقتدار ، القدرة في تعلم الحاجة أو الشيئ و معالجتها وفق مقاربات و مناهج غير ثابتة الأحكام و لا متناهية و هو

ما يجعل فضاء البحث منفتحا مثلما جاء في قراءة ميشال كولين لنتائج أبحاث ميتز و ما أضفاه من تجدد في المجال النظري لمنحنى السيميائية النفسية scmanal-yse (8).

بين سميائية السينما و سيميائية الفيلم

يؤكد جلييروكوهين سيت على وجوب التفرقة بين السينماوبين الفيلم ذلك أن الأول أوسع و أشمل ، يبدأ بما يسخر من أجهزة و طاقات بشرية و إجراءات متنوعة و ينتهي بالتسويق بينما تتحدد معالم الفيلم في الأحداث التي نشاهدها داخل القاعة فقط (9) يوافقه في هذا الصدد ميتز الذي يعتبر السينما ذلك الكل المحيط بالفيلم (10).

سيميائية الفيلم:

في حديثه عن الفيلم يشير ميرولوبونتي إلى أن "معناه يخضع لنمطه ، فهو يشبه إلى حد بعيد الحركة الكبيرة التي سرعان ما تكون مرئية ، و هذا ما يعني أن الفيلم لا يروي و لا نستطيع ترجمة فلم إلى كلام" (11).

أما من تناول الفيلم من وجهة سيميائية فنجد تباينا واضحا في المعالجة قد يعود الأمر إلى منطلق الدراسة في حد ذاتها حيث نسجل قرائتين تعرف الأولى بالقراءة الموحية "lecture non diegetique" ، وهي التي لا تساير قصة الفيلم و تخرج عن تاريخه و مشكله ، أما الثانية و تعرف بالقراءة المطابقة أو المسايرة "lecture diegetique" الباحثة عن معنى الفيلم ، بيد ان المراحل المستوجب قطعها في التعامل مع الفيلم تظل مغيبة مما يستلزم الكشف عن المسارات التي إنتهجها الباحثون أمثال بازوليني الذي يعتبر الفيلم لغة ذات معنى لساني خالص و يرفض أن يكون تركيبا أو بناء من الصور ، ذلك أن الصورة مهيكلة ككلام قابل أن يتحول إلى خطاب (12) و أكثر توضيحا في التعامل مع الفيلم يقسم ميتز مراحل العمل الدراسي على كل من الصورة و الصوت و الضجيج و الموسقى (13) و هي محطات مهمة للغاية تستدعي الإهتمام و التوقف الملي عندها مع هذه المداخلة الرامية إلى إماطة اللثام عن أبعاد مسلسل " الكواسر " تأكيدا على أهمية العمل الإعلامي و خطورة رسالاته خاصة المرئية بحكم قربها الشديد من المتلقي و سهولة التأثير لأن " التجارب أثبتت أن 80% من أخبارنا مرتبطة بالعالم البصري ، و أن 10% من الناس يتذكرون ما يقرؤون ، في حين أن 30% يتذكرون ما يشاهدون (14)

لذا يتذكر الكثير منا مسلسل الكواسر أو قد وصل بالبعض الإستمتاع به لما يتضمنه من مشاهد و أحداث شدتنا إليه.

هل مسلسل الكواسر " فلم" ؟ وهو سؤال منهجي طالما أن تركيبة المسلسل مخالفة لمرفولوجية الفيلم للوهلة الأولى يبدو أن الإشتراك بينهما يتجلى في العديد من المحطات عدا الطول ، و في هذا الصدد يؤكد جون موتي بأن المسلسل يعتبر فلما غير أن المخرج سعى إلى تجزئته بالإشعار عن نهاية كل حلقة و بداية الحلقة الجديدة(15)

الكواسر و الواقع:

إن الكشف عن مضمون رسالة الكواسر " يكون سابقا لأوانه من خلال إستعجالنا للإجابة التي لا تتضح معالمها إلا بعد رحلة طويلة تبدأ بالعنوان و لا تنتهي بإنتهاء هذه المداخلة المحدودة ، ذلكم هو أساس العمل الإبداعي الذي سرعان ما يقتله الفهم السريع.

سيميائية العنوان:

لا يخلو العمل الإبداعي ، عادة من العنوان " الذي يعد منطلق البحث السيميولوجي للكشف عن خبايا الرسالة و مكوناتها الدلالية و ميزة تركيبتها لأن " العناوين عبارة عن علامات سيميائية تقوم بوظيفة الإحتواء لمدلولات النص ، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي ، يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا " (16) فإن علاقته بالنص الرئيس تظل مدا من الوقت إنفصالية داعية الدارس إلى الكشف عن وشائج القربى بينهما موظفا في ذلك رسائل و قرائن تقيم الإتصال و تيسر المتابعة.

يشكل العنوان دعامة النص و أحيانا إحدى مفاتيحه الخفية ، فإلى جانب الإشارة التي تحملها أغلب العناوين تدعو المشاهد أو القارئ إلى الإقبال، عدت منذ أمد بعيد محل إهتمام الكاتب ، فمن العناوين المسجوعة البراقة ذات الطول اللافت للنظر إلى عناوين مختزلة تستغني بدلالاتها القريبة و البعيدة عن الطول المفرط مثلما هو الشأن في عنوان " الكواسر" فهو عنوان غير غريب عن كل قارئ عربي إذ لا يتحد الدال بمدلوله مشكلا مرجعية معرفية لها إمتداد في الواقع الدلالي العربي و ما يتضمنه من قوة و بأس و شدة ، فضلا عن العلو و الشموخ .

لقد إستمد كاتب السيناريو عنوان النص من التراث العربي وما يحتويه من دعائم العظمة ، فالكاسر طائر جارح صعب الإصطياد و التدجين ، يتفرد عن سائر الطيور الأخرى

بشموخه و نمط معيشته الموحية بالأنفة ، يعيش على ما يصطاده ، يدافع عن فضاءه مبتغيا الخلود ، أحبه العرب ، رغم قسوته ، و خلوده في أشعارهم و حملوه رمزا في رايتهم منذ أقدم العصور ، فظل الحديث متواترا و السند قائما إلى عصرنا الحالي . و تقودنا الصورة إلى مرجع تاريخي تراثي كله إشراق ليأتي العنوان حاملا صيغة الجمع و كأنه رسالة خفية إلى ذلك التقاطع أو التقاسم بين الطيور و الشخصيات إبتغاه الكاتب لقصته، فقد إتحد الإنسان و الحيوان و إمتدت المخلوقات الإنسانية تعانق فضاء الكواسر إبتغاء الرفعة و البقاء في عالم غشاه الظلم ، فكانت الإرادة أمتن و العزيمة أقوى وأثبت.

إن الغاية من إختيار العنوان تتحد في مجموعة من المهام يحددها جينيت genette "في الإغراء و الإيحاء و الوصف و التعيين " (17) علما أنه لم يخف صعوبة التعامل مع العنوان.

رسالة الفيلم

أ/ الموضوع:

تميزت محددات الاتصال بالتعدد و التنوع ، الأمر الذي يعكس أهمية هذا المجال الحيوي ، و سيطرته الواضحة على ساحة البحث، و لعل مرد هذا التنوع تعدد العلوم الإنسانية و كذلك ارتباطه بأنواع شتى من مجالات الدراسة ، إذ لم يعد الاتصال مرتبطا بمفهوم العزلة أمام التحديات الحديثة بل " إن اتصالنا هو محاولة الاشتراك في معلومات و الأفكار و الاتجاهات " (18) و بهذا يختلف مدلول الاتصال حيث انتقلت عملية التواصل من الاتجاه الأحادي إلى اتجاه دائري . أما في فيلم "الكواسر " نلاحظ أن التواصل هذا قد أخذ اتجاها واحدا لغايات كثيرة أهمها الاهتمام بالرسالة و المتلقي على حد السواء ، إذ الغاية من هذا الفيلم هو تمرير رسالة ذات أبعاد خطيرة تتعلق بالصراع من أجل البقاء و المقاومة المستمرة لكل ضروب الشر ."لأن معنى الفيلم يكمن في الفيلم، فالمدلول متضمن في الدال ، و المدلول لا يمكن إعادة نقله" (19) فهو مجموعة من المشاهد تتآلف فيما بينها وفق تركيب متميز ناسجة خطابا.

ب/ المكونات:

يرى تاردي "Michel tardy"أن المهم في الفيلم ليست الصور و لكن علاقاتها فيما بينها ، لذا فإن الصورة لا قيمة لها و لا تتجلى تلك القيمة في مدة ثباتها و لكن من خلال اندماجها

في مجموع الصور ليصبح العنصر الأساس التركيب و ليس السيناريو ، مسخرا للفلم أربع مدلولات .

الدال الأول : الصورة

الدال الثاني : الموسيقى

الدال الثالث: الفيلم

الدال الرابع: ما يهيكل الفيلم (الموسيقى)

و هو ما يتطلب فهم الفيلم في مجمله (20) لأن الصورة الفيلمية لا تظهر العالم ، بل هي أحد مظاهر العالم، إذ لا معنى لها بعيدا عن التركيب التصويري الذي يستخلص منه فحوى الرسالة المتضمن توجهين بارزين : الأول خال من الإيحاءات ، بينما يتضمن الثاني إيحاءات تستوقف المشاهد(21)

حيث يقوم باستخلاص كنه الرسالة و هو أمر عظيم على حد قول لوبيل"lebel" (22)

"es pas oblige de montrer réellement pour faire voir ‘on n "

و طالما ان الصورة هي اللازم الأساس في الفيلم فإنه يستوجب التوقف عندها مليا ، و إن كان على حساب السير التطبيقي للمداخلة ، لأن خطة البحث و خصوصيته تلزم ذلك.

ب1- الصورة:

خلال التحدث عن أجزاء الفيلم أشار إيزنستين "esenstein" إلى المخطط كأصغر جزء ، في حين هناك من اعتبر photogramme و آخر السينيم cineme، بينما أشار باز وليني Pasolini إلى التفصيل المزدوج حيث يرى أن السينما عبارة عن لغة ذات معنى لساني خالص و لم يتقبل أن السينما عبارة عن تركيب أو بناء من الصور ، تتهيكل الصورة ككلام ليتحول إلى خطاب 523-.

سيميائية الاسم و الشخصية:

أ/ قبيلة إبن الوهاج:

إن التركيب المعقد للبناء الفيلمي لا يمنعنا من النظر إليه نظرة تخالف التحليل التقني الجاف ، بل تحملنا إلى شخصيات الفيلم بأسمائها المتميزة (قبيلة أبن الوهاج) ، عاشت عيشة الطيور الجارحة ، تكافح و تصمد ، هكذا تتجلى لنا صورة أبطال المسلسل في كنف إبن الوهاج ، تعرف المكائد و المتاعب ، لكن وحدة صفها جعلتها تتجاوز كل المخاطر و

تعلو علو الطائر الجواب ، فإذا أنعمنا النظر في أسماء أفراد القبيلة (أسامة –الباشق– عقاب –عنقاء–ليث) فهي أسماء كلها أصالة و أبعاد تبدأ بابن الوهاج سيد أبن سيد متوهج العزيمة ذو سيادة و كذا بقية الأسماء الملحقة بالطيور الجارحة بما في ذلك الأنثى (عنقاء) التي لا تقل شأنا عن إخوانها الذكور في مكانتها و مواقفها.

يعيش أفراد القبيلة في كنف السيد يأتمرون بأوامره وينتهون بنواهيه ، لا تشق عصا طاعته أبدا ، ولنا في قتله لأبنه أسامة خير مثال على الرغم من حبه المفرط له . لقد تجاذب أبن الوهاج واجبان: واجب الأبوة العطوفة و واجب السيادة فغلب الأخير حفاظا على تماسك القبيلة و سلامتها من خطر التمرد و العصيان معترفا بفضل أبنه أسامة و مكانته محافظا على جواده آمرا بأن لا يركبه أحد ليس حزنا عليه فحسب، و إنما إيمانا بمكانة الفارس ، و كأن بهذه الحادثة ، يكون سيد العرب قد مرر خطابا إلى كل من تسول له نفسه التطاول على سيده ، و لنا في صورة الباشق خير دليل في إحجامه عن مواجهة أبيه رغم محاولات زوجته بثينة اليائسة.

ففي حديثه عن سيميائية الشخصية يشير فيليب هامون"Philipc hamon" بأنها مورفيم فارغ غير مكتمل الدلالة ، مما يتطلب إعادة البناء من الذات المستهلكة للنص خلال فعل القراءة ، و يكون هذا المورفين الفارغ ظاهرا من خلال دال متواصل و يحيل على مدلول لا متواصل"(24) .

إن قراءة المشاهد تبرز صورة الأبناء التي لا تقف عند باب الطاعة فحسب بل تشكل مظهرا من مظاهر الثراء المعنوي يعتز به العربي أيما اعتزاز ، و لكم يحز في النفس هذا الرابط مثلما شعر به " الباشق" و حوله إلى فارس منقوص الرجولة يحن إلى النسل أمام صد زوجته بثينة و محاولاتها الجادة في الامتناع عن الإنجاب الذي أصبح معيارا تراثيا ممتدا عبر الأجيال العربية ، إذ تنعت المرأة العاقر بأبشع النعوت . لم يجد الباشق بدا سوى أن يتزوج من هند لينعم بالبنين و يشعر بالأبوة و الرجولة الحقة، فالإنجاب أحد الدعائم المؤسسة للأسرة العربية و المحببة إليها، و ما حفظه لنا التراث أن العربي لا يفرح إلا لثلاث " لذكر يولد و لفرس تنتج و لشاعر ينبغ"، كما أن فقدان القبيلة للإبن ليث هو فقدان سند و فارس المستقبل.

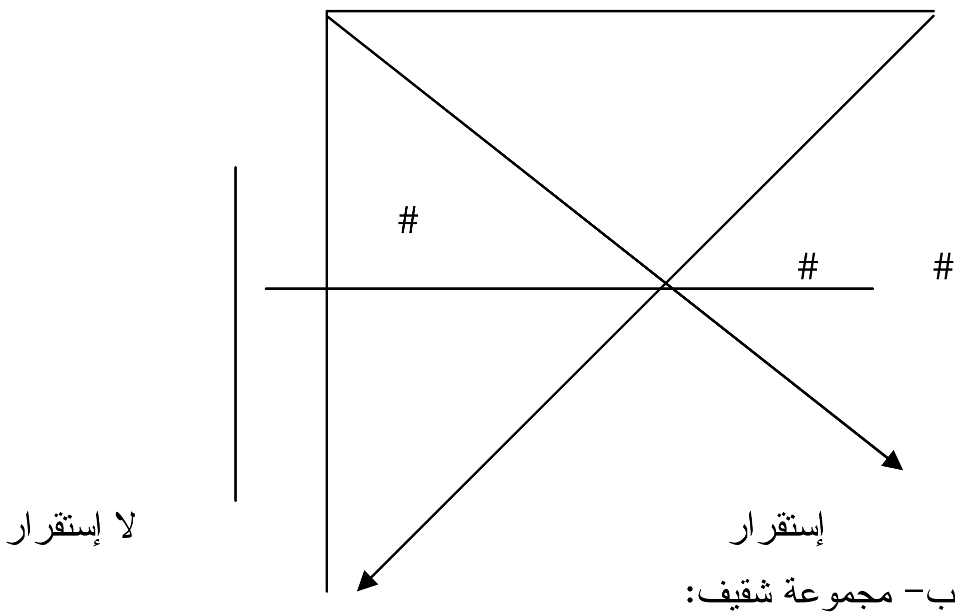
صورة الباشق

الباشق v الموضوع [الأبناء] مانع(إمتناع زوجته الأولى)

الباشق .... الموضوع [الأبناء]

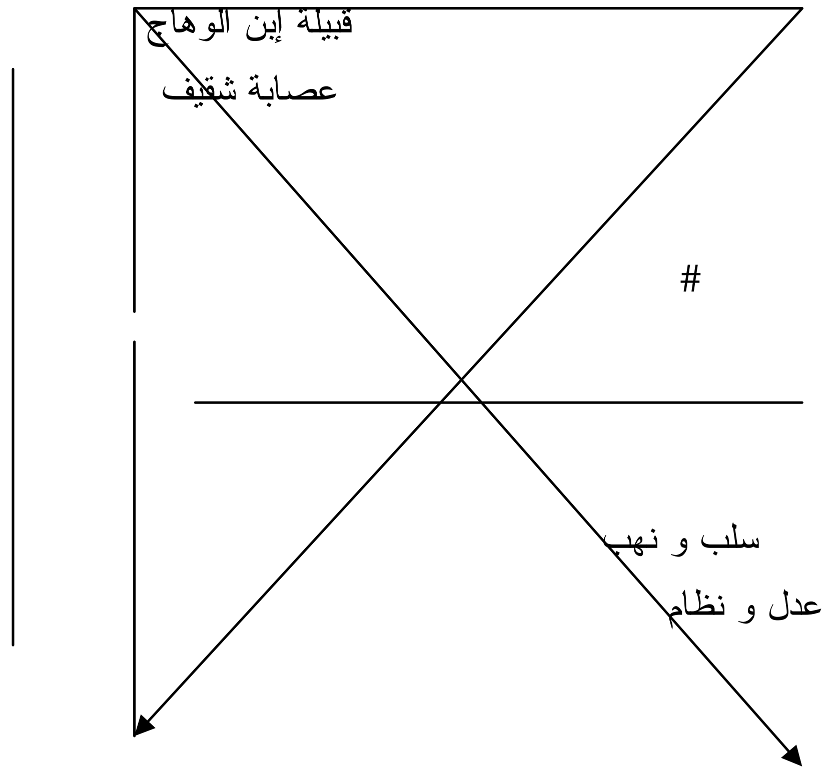
.......................(الزوجة الثانية)

الباشق (زواجه الأول) باشق(زواجه الثاني)



ب- مجموعة شقيف:

ب-آثرنا تسميتها بمجموعة شقيف أو عصابة شقيف لأنها لا تتوافر على الشروط المعنوية للقبيلة ، يترأس العصابة شقيف و هي تسمية لم تحفل بها المعاجم العربية ، يمارس السلطة من خلال معيار كيفي، يقدم نفسه في أبشع الصور الخلقية و الخلقية بدءا من تحليقة الشعر الغريبة و لباسه الأسود الطويل المتميز . إنقطع به حبل الإنجاب فإتخذ ليثا أنيسا و مرافقا و لا نجد على جانبه سوى "سلافة" أو "آكاي" و هي الشخصيات التي تظهر و تختفي بإرادة شقيف المتعجرفة . فرض منطق الإغارة و السلب و النهب على من معه، قاسيا مع سلافة ،لا يعرف إلي الحضارة طريقا و لا إلى اللطافة سبيلا، و لنا أن نوازن بين قبيلة إبن الوهاج القائمة على نظام العدل و الإستشارة و عصابة شقيف الميالة إلى القتل و السلب و النهب.



ج–شخصية خالد العربي:

الثأر ظاهرة إجتماعية أفرزتها الأحداث و الظروف ، غاب فيها الفكر و الشعور العميق ، فإتخذتها القبائل منذ العهد الجاهلي منهجا لا تبتغي عنه بديلا، لأجله إشتعل فتيل حرب داحس و الغبراء.يبلغ الأمر بالمرء إلى التخيير بين الثأر أو أن يفرد إفراد البعير المعبد ، لكن الثأر في فلم " الكواسر" جاء متميزا مكتسبا للشرعية نتيجة حتمية أملتها عواقب غدر شقيف بعد أن أكرم خالد ضيافته.

إنتقل بنا هذه المرة المخرج إلى مشهد قد لا تبدو بينه و بين المشاهد الأخرى علاقة لكن " المخرج يصور مشاهد مختلفة و متباعدة ثم يسعى إلى التوفيق بينها "(25).
و هو ما يعرف ببناء الفيلم القائم على عملية إبدال بين عناصره بشكل يظهر تفوق عنصر بنائي كالمونتاج على العناصر الأخرى بطريقة جعلته من المهام الأساسية الواجب مراعاتها يحرص شديد يطور عملية التوليف المتصلة بالتفكير المسبق للتركيب المونتاجي العام للمشهد ، كذلك الروابط بين كل لقطة و أخرى و سلامة الإنتقالات و الحركات المتتالية.

إن إنفراد المخرج بمشهد خالد الذي يبدو غريبا للوهلة الأولى يؤكد على سلامة النسج حيث شرع في البناء الفيلمي من البعد للسير بالمشاهد جميعا إلى الأمام ، و كان به يعرف بخالد و بالأحداث المميزة ، لقد قتل شقيف والدي خالد و إبنته و جرحه و أخيرا تفضل زوجة خالد الإنتحار بدل الإستسلام لشقيف و رجاله و فقدانها لشرفها الذي لا يعكس الكبرياء فحسب ، بل الإنتحار خطاب ضمني يترجم أنفة و عزة القبيلة و إمتداده في أعماق النفوس العربية .و كان التأكيد على هذه المشاهد إعطاء صورة للمجتمع العربي من كرم و ضيافة و محافظة على الشرف و عدم الإساءة أو الغدر و إسقاط كل حجة عن شقيف و ما يبدر منه، ووضعه موضع المجرم الخداع إذ يبدو الخطاب أعنف في مجراه مما كان عليه ، و لعل أبرز دليل على ذلك صورة "سلافة" و إحساسها بالإطمئنان في كنف خالد تأكيدا على حسن المعاشرة و الأهتمام.

إن إنتحار زوجة خالد العربي أعلى من شأنها ، فلا مجال للخيار عندما يتعلق الأم بالشرف ، فهو ترجمان القبيلة العربية و حافز جعل خالدا يتفنن في تعذيب شقيف نفسيا بعد أن قضى عليه في المبارزة الفاصلة متقدما سيد العرب " إبن الوهاج" لا ثأرا فحسب ، بل ردعا لشقيف و أتباعه الطامعين في ثروة إبن الوهاج.

لقد ظهرت القبيلة بالمظهر الواعي الملتزم بالواجب المقدس و هو الدفاع عن النفس و العرض و الديار ، و لعل خروج إبن الوهاج من بين المحاربين أثار التساؤلات، فذلك هو النص الأدبي المنفتح على القراءات ، فخروجه هو اطمئنانه على وحدة الكلمة و لم شمل القبيلة و إن كان في الحقيقته تعريفا بالشعوب العربية فهو الرسالة إلى العدو القديم الجديد.

د- **شخصية إبن الرومية:**

لم يعرف المخرج بشخصية إبن الرومية كما يحدث في الرواية و القصة بل نقله إلينا في مجموعة مشاهد محببة لدى القبيلة أنزلت منزلة لائقة رغم أنها أجنبية ، لاقت كل الإهتمام و الرعاية ناصرت القبيلة و سعت حبوا إلي ميدان المعركة إيمانا منها بشرعية مطلب القبيلة ، فهو موقف يبرز سماحة العرب و رغبتهم الأبدية في التعايش بشكل سلمي ، و كأن بهذا الموقف أيضا رسالة مشفرة إلى العدو الإسرائلي المجاور إلى سوريا و التخيير بين الآمان أو الحرب.فضلا عن ذلك فغن شخصية إبن الرومية تفردت بالرواية

،فلم لا تكون هي التاريخ في نظرته المحايدة التي تروي مآثر العرب و مواقفهم؟ولم لا يكون إبن الرومية التاريخ الواعي من خلا قصص الهادفة ؟

لقد إستطاع المخرج من خلال شخصية إبن الرومية أن ينقل مشاهد و أحداث و لكن دون صور عندما يفسح مجال الرواية فقد فتح سردا داخل السرد العام للفلم يرتبط و يذوب فيه بعد الافصاح عن الهدف، إذ غالبا ما ينزعج الباشق من إبن الرومية لأن الحكاية تتضمن خطابا خفيا إليه و احيانا إلى القبيلة ككل فهي خلق قصة داخل الفيلم مع الحفاظ على الترابط (27) .

السرد الفيلمي:

يقسم متز السرد الفيلمي إلى وحدات أو مونيمات.

أ- الحادثة: عبارة عن تتابع فعلي للصور مسايرلنمط الحياة لا توجد خلاله إنقطاعات ، بطول وفق طول الحدث الحياتي العادي..

ب- المقطع: يتألف من مجموع أحداث و أمكنة و فترات زمنية ذات تقطع.

ت- جمع الأحداث المتباينة و المتباعدة و إظهارها في عرض متواز.

ث- خلق قصة داخل قصة مع الحفاظ على الترابط بينهما.

سيميائية المكان:

البناء الرمزي الدلالي للفلم ككل يهدف إلى تشفير الخطاب السينمائي استنادا إلى الإشارات المقيسة ، تطرح نفسها منذ الوهلة الأولى بعيدا عن المباشرة و التقليد فتحاول دفع المشاهد إلى فهم طرائق التعبير بشكل متواصل ومستمر ، يتعلق الأمر ، أحيانا، بالأمكنة التي تضع المشاهد في الفضاء الذي يبتغيه المخرج نحو اليون الشاسع بين مكان قبيلة أبن الوهاج الواضح المعالم المترامي الأطراف الموحي بحقيقة المكان من خيام و مساحة و مجلس و موضع للاستماع إلى حكايات ابن الرومية ، فهو مكان يوحي بالاستقرار و النظام ، و بالمقابل نجد "شقيف" يتحرك في قضاء ضيق فرضه غدره و مكره إذ لا يتعدى الغابة التي لا تتوفر سوى على عش (أرمي) في أعلى الشجر مما يوحي بفقدان الثقة في الغير و عدم الاكترات بالنظام و كأنها عصابة لم تجد مأوى لها سوى في الغابة نحو ما فعلت إسرائيل في إستيلاءها على الأراضي الفلسطينية بشكل همجي.

سيميائية الموسيقى:

تعد الموسيقى من أبرز العوامل المحركة و المؤثرة بشكل إرادي و محدد لمشاعر المتلقي ، لذا يسعى منتج الفيلم إلى إقتراح أنماط موسيقية تؤثر في الحدث (29) و لئن كانت الموسيقى مطلب الفرد منذ فجر التاريخ بحكم وظيفتها النفسية و الذوقية غير أنها أخذت منحى آخر في المراحل الأخيرة إذ لم يعد التوجه إلى الالحان بقدر ما إرتكز على "معرفة تفكيك رموز الموسيقى من أجل إستيعاب ، في مرحلة لاحقة ، كل العناصر الدالة التي تحتويها كما هو الشأن بالنسبة للسينما ، إذا يجب الاعتماد على العمل الفني المدروس لكي نستقي منه الاستنتاجات المنهجية المفترضة(30).

نام تعد الموسيقى عاملا مصاحبا بقدر ما أصبحت خطابا دالا يتطلب الكشف عن خواصه ، وهو ما يسعى إليه فريق من السيميائيين معتبرين الحدث الموسيقي إيقونا"مثلما يكون بصريا يكون غير بصري ذلك أن غناء مطرب ما ، هو بمثابة إيقون له.... و لذلك أمكن التعرف على شخص لمجرد سماع صوته (31) لذا يظل الإيقاع الموسيقي ذلك القانون المجهول الخاضع للتكرار أو الإعادة تضمن المجموعة العازفة تناسقه و انسجامه و هذا" الإيقاع له بعيد الأثر في عملية الاستقبال أو التلقي نتيجة ارتباطه الوثيق بالعوامل المصاحبة و المنتظمة"(32).

سايرت الموسيقى فيلم الكواسر و توزعت إلى إيقاعين بارزين ، ارتبط كل واحد بجهة حيث نستمع إلى موسيقى ذات هدوء إذا تعلق الأمر بقبيلة ابن الوهاج تقابلها موسيقى شبه غريبة بغرابة شقيف و من معه و محيطهم لأن الموسيقى "تعد من الوسائل الأكثر تأثيرا في تحريك الأحاسيس بشكل إرادي، و هذا ما يحمل المنتج عل تشخيص الأثر الموسيقى الذي هو بصدد البحث عنه"(33).

الخطاب الإعلامي المرئي بين الذاتية والموضوعية

على الرغم من تعدد وسائل الإتصال إلا أنها تشترك في الجانب الاعلامي ذي التوجهات المتباينة بحكم المرجع أو المبدإ لكل سياسة إعلامية ، هذه الوسائل يقسمها (ماك لوهان) MC LUHAN إلى قسمين بارزين : هما الوسائل الساخنة MEDIAS CHAUD والوسائل باردة MEDIAS FROIDالساخنة يمثلها في "الراديوو السينما، أما الباردة فيحصرها من باب التمثيل في الهاتف و التلفزيون"(34) و في تحليل له حول

هذا التقسيم يرى ما كلوهان أن "الوسيلة تكون ساخنة لما تحمل في طياتها من تعريفات عالية و معطيات ضخمة و عظيمة ، نتيجة الإشتراك الواضح بين التصوير و التعريف، في الوقت الذي تظل فيه الوسائل الباردة مفتقرة إلى الإشتراك الفعلي للفرد"(35).

إن الأعمال الإعلامية المرئية (الأفلام) لا تتوقف عند حدود الإمتاع أو الأخبار ، إنما غاياتها لا متناهية بدءا بالرسومات المتحركة التي تحمل في طياتها اهدافا إيديولوجية خطيرة نحو الرسومات اليابانية المبرزة لتفوق الفرد الياباني و عبقريته (36) و كذلك شأن أفلام رومبو و رواجها المكرسة لأحادية الفكر الرأسمالي ، وهي أوضاع جعلت المشاهد العربي في حيرة من أمره أمام تشعب إعلامي خطير، و لعل القفزة النوعية للإعلام السوري توحي بالإحساس العميق بضرورة خلق فضاء إعلامي تترجم فيه الذات العربية بإهتماماتها و تطلعا تها لأن مسلسل الكواسر ليس خطابا العربي فحسب بل إلى الدولة المجاورة إسرائيل إذ ينعتها بالكيان اللاشرعي المغروس في جسد الأمة العربية من خلال معالجة طوعت التراث معطية شرعية لخطاب الإعلامي لأن في هذا الفيلم فحسب بل يتكرر خطاب القومية و التصدي في الفوارس ، البواسل، الموت القادم من الشرق.....

الهوامش:

1-ENRICO FULCHIGNON :LA CIVILISATIONDEL’IMAGE P253

2- عبد السلام المسدي ص83

3- نفسه ص80

4- ينظر: THOMAS POUEL , le mirage linguistique . essai sur la modernisation intellectuelle , paris , éditions du minuit , 1988 P 12 , 13.

5- EMILE Benveniste ; problèmes de linguistique générale tome 1 , paris , Gallimard 1966 tome 2 paris , Gallimard 1974 .

6- Michel Colin , la grande syntagmatique revisitée , université de limoges , trames 1989 (coll nouveau actes sémiotique , 1) .

7- G .Cohen , Seat, essais sur les principes d’ une philosophie du cinéma , paris , puf , 1946 .

8- Christian Metz , langage et cinéma , la rousse paris , 1971 , P 93 .

9- http : www . sémiologie de l’ image . htm .

10- Pasolini (1922 -1975) écrivain cinéaste et sémiologue
11- Ibid P 88.
12- Poule . guillaume , la psychologie de l'image .
13-Jean mottet , ...
14- jean Cohen , structure du langage poétique , bibliothèque scientifique , flamanion , paris 1966 P 72.
15- Gerard genette , poétique , éditions seuil paris 1987 P 9.
16- W shramm , mass communication نقلا عن د/ محمد عبد الحميد : نظريات الإعلام ، دار علم الكتب القاهرة مصر ص 19
17- Merleau ponty / http: www. sémiologie de l'image .htm.18- Ibid .
19- Roland barthe , La rethorique de l'image, un communication , n ° 1,P 45
20- J.P lebel ,cinéma et idéologie,paris,éditions sociales,1971 p 67.21- Ibid.
22- فيليب هاسون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ترجمة سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط ، 1990 ص 90.
23- J .P lebel , ibid p 68.
24- د/ أحمد ثامر جهاد ، طرق المعاينة وإمكانية التأويل ، مجلة الرافد ، عدد 36 أغسطس 2000 ، الشارقة ص 94
25 – Christian Metz ibid . 26- Ibid .
27- CR Haas , pratique de la publicité , dunod , paris 1970 p 119 .
28 – محمد نظيف : ماهي السيميولوجيا ص 81
29- محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ص 40.
30-G . Faure , l'esprit des formes , ed . Cres 1966 p 99.
31- CR Haas , pratique de la publicité p 119.
32- Marshall me luhan . pour comprendre les medias . traduit par jean paris ed seuil . paris 1968 p41. 33- ibid. p 42.
34- راجع مداخلة الأستاذ جلال خشاب : قراءة سيميائية في رسومات البوكمون . مجلة العلوم الإنسانية المركز الجامعي سوق أهراس 2003.

التحليل السوسيو-سيميائي للخطاب الروائي

الأستاذ : الأطرش يوسف
كلية الآداب واللغات
جامعة سطيف

يرتبط وجود النص بوعي القارئ؛ أي إنه بنية تتكون من عناصر متفرقة تمتد إلى الثقافة التي تشكل وعي القارئ (القراء). ومن ثم فإن هذا التصور ينفي فكرة المعنى الأحادي للنص، إنما يتكيف هذا المعنى بحسب مفسره (قارئه). النص كيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، لكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويـــبدع ويتلقى[1].

وَجَّهَ هذا التصور للنص، الدراسات التحليلية تجاه سوسيولوجيا النص الأدبي، بوصفه منهجا يجمع بين ما هو سيميائي، وما هو سيكولوجي، وما هو من نظريات القراءة [2] . وهذا ما يبرر التداخل الاصطلاحي على مستوى التصور النظري ، وعلى مستوى الإجراء التطبيقي؛ الذي يمزج بين لغة النص ذات الطابع الاجتماعي المتعدد ، ولغة النقد الفاحصة التي لا تخلو هي أيضا من الصفة الاجتماعية، وبالتالي فإن اللغتين تحملان في الآن نفسه مميزات اللحظة التاريخية وشروطها.

---

[1] أنظر : زيما، بيار . النقد الاجتماعي . تر/ عيدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة 1991. ص : 8.

[2] تنقسم نظريات القراءة إلى فرعين أساسيين: منها النظريات التي تتعامل مع النصوص لأدبية من الخارج وتدخل ضمن ما يسمى جمالية التلقي؛ والنظريات التي تتعامل مع النصوص الأدبية من الداخل ويطلق عليها نظريات الاستجابة الجمالية. ويجمع بين الفرعين التصور المنهجي الموحد حول مفهوم الأدب بوصفه حقلا سيميائيا له قوانينه المتميزة ، والتي تشتغل تاريخيا واجتماعيا وثقافيا.

يشتغل النص الأدبي على مستوى فني، وعلى مستوى جمالي؛ نص وميتانص (Texte et métatexte) إن المسألة لا تتعلق، إذن، بعملية تطابق بين النص والمجتمع، إنما المسألة تتعلق بتوليد دلالات النص انطلاقا من شفراته (دواله) . ولا يمكن أن نقوم بهذا التوليد إذا جردنا العلامة الأدبية من دلالاتها السوسيولوجية.

إن مناقشة الأدب (تحليله، مفهومه) في ضوء رؤية سوسولوجية تثير مسألة الإبداع في حد ذاتها، بوصفها نتيجة تفاعل بين ذات مبدعة والذات الجمعية، أي إن إنتاج الأدب يتم وفق حالة من الصراع بين المبدع والمتلقي، مما يستدعي تحريك جملة من العوامل الأدبية وغير الأدبية. وقد صنف علم اجتماع الأدب هذه العوامل في مسائل تتعلق بشخصية المبدع على المستوى السيكولوجي والأخلاقي والفلسفي.

ومنها ما يتعلق بالصياغة الأدبية التي تثير مسائل اللغة والأسلوب والجمال، وعناصر الصياغة الفنية. ومنها ما يتعلق بالجمهور المتلقي، بحيث تستدعي الأعمال الأدبية و/أو الإبداعية المرجعيات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ وهذا ما يفسر تعدد القراءات لعمل واحد[3].

إن الذي يمكن أن نقوله، نتيجة هذا التصور، هو أن الأدب يكتسب طابعه الاجتماعي نتيجة ثلاثة عوامل جوهرية:

- ارتباط عملية الإبداع بعملية الاستهلاك.
- التفسير الفلسفي الماركسي ذو البعد الاجتماعي.
- سوسيولوجية الذوق عند الشكلانيين.

وبناء على هذه العوامل تطورت سوسيولوجية الأدب على أيدي الرواد: **لوكاش، و غولدمان**، و**باختين**، وتحددت مجالاته أكثر عند **إسكاربيت وزيما**. ومن ثم أصبحت عملية التفسير أو القراءة توظف مفاهيم ومقولات سوسيولوجية، ويوصف الإبداع بالإنتاج

---

[3] أنظر:

ESCARPIT, Robert . Sociologie de la littérature . collection Que sais –je. Ed. Dahlab, Paris, 1972. p : 03.

والقراءة بالاستهلاك، وتخضع العمليتان لقانون العرض والطلب، وأصبحت علاقة التبادل بين المؤلف والجمهور هي محك الأدبية، بوصف الإبداع جدلية بين الكاتب والجمهور.

فالنص صياغة لحوار المؤلف مع الجمهور، ومن ثم فإن الأدب فضاء معرفي تشتغل في دائرته عناصر ثقافية واجتماعية متفاعلة في إطار رؤية إيديولوجية محددة ، وفي إطار شكل جمالي يستجيب لشروط الجماعة الاجتماعية.

إن الكاتب، بهذا المعنى، يعطي معنى ذاتيا لشكل اجتماعي، أي إنه يضع خطابه في خطاب الجماعة؛ وهذا ما يضفي على الإبداع الطابع المعياري، الذي بواسطته يتحدد زمان ومكان النص. أي الشروط السوسيو–جمالية التي يقرأ في ضوئها النص، لأن هذه الشروط تتحدد عبر الزمن، وتتخذ صفتها الاجتماعية، بحيث تتحول إلى قوالب جمالية يصوغ فيها الفنان و/أو الكتاب رؤيته، ومن ثم يكون تفسير هذه الصياغة يهدف إلى إظهار دلالة البنى الحاملة للفكر الاجتماعي. وقد ركز معظم النقاد السوسيولوجيين على الطابع الاجتماعي للبنى الأدبية، أي إن الصفة الاجتماعية للأدب لا تتعالى على النص، إنما هي روحه، وسبب وجوده.

وهذا ما يوضح فكرة الارتباط بين النقد السوسيولوجي والسيمياء، ويوضح أيضا المقاربة

المنهجية، التي يمكن أن نصفها بالسوسيو–سيميائية (socio-sémiotique)[4] . إذ نرى بأن هذا التصور يجمع بين ما هو بنيوي ، وفي الوقت نفسه سيميائي (دلائلي)؛ انطلاقا من المسلمة المبدئية بأن كل ما هو سيميائي يحمل الطابع الاجتماعي، لأن الجماعة هي التي تعطيه هذه الصفة.

يقترب هذا الوصف من وصف **غولدمان** لشخصية المبدع، حيث يرى بأنه يحقق التطابق بين بنية العمل التخييلي والبنية الاجتماعية، مما يجعل العمل الأدبي يعكس وعي الجماعة، وفي الوقت نفسه تجد هذه الجماعة وعيها فيه، أي إن العمل الأدبي يمثل نقطة تقاطع بين بنيتين؛ بنية فكرية (رؤية العالم)؛ وبنية تفسيرية (بنية وعي الجماعة)، المتمثلة

---

[4] النقد الاجتماعي، ص: 13.

في اللغة الأدبية والبنى الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، التي تشكل قدرة القارئ على الفهم والتفسير.

و هذا ما يؤسس مستوى للتفاعل بين الوعيين، تكون العلامات الأدبية عاملا حاسما في هذا التفاعل. إلا أن اهتمامنا هنا يدخل ضمن ما يسمى بـــ : **النقد الاجتماعي للنص** ، بوصفه قراءة محايثة للنص [5]، كما يصفه **دوشيه**، بوصف الأدب فعلا اجتماعيا وإجراء جماليا.

وعلى هذا الأساس فإن التحليل السوسيو–نصي، يستدعي فهما خاصا لأدبية الأدب، التي أعلنها الشكلانيون، لأنه يشتغل عبر النظام الداخلي للنص؛ عبر أنظمة النصوص الوظائفية: شبكاتها للمعنى، توتراتها، لقاء الخطابات فيها، ولقاء المعارف غير المتجانسة [6] .

يتضح من هذا التصور أن التحليل السوسيولوجي للنص يهتم بالفضاء الداخلي له، حيث تعيش مختلف العناصر في تصادم، بين فضاء إبداعي (عالم تخييلي)؛ وبين فضاء سوسيو–ثقافي موجود، مؤسساتي (العالم الواقعي) . إنها عمليةُ استبطانٍ لظاهر النص، ومحاولةٌ لصياغة ما لم يقله النص. يسأل المتضمَّن، الافتراضات، المسكوت عنه، .. وما إلى ذلك، انطلاقا من علامات أدبية سطحية تشغِّل وعي القارئ ، الذي يسعى إلى إنتاج الدلالة، مستعينا بنصوص مفسِّرة.

مما يعني بأن الحقل الذي يقرأ في ضوئه النص، له هو أيضا قوانينه وشروطه وشعريته [7]؛ حياة الكاتب، الأحداث الأدبية، السوسيولوجية الثقافية، سوسيولوجية المعرفة، وسوسيولوجية القراءة والتلقي. وهذا ما جعل **دوشيه** يصف منهج **غولدمان** (البنيوية التكوينية) بالسوسيولوجية الجدلية للأدب، لأن منهجه، كما يقول، قراءة تأملية في علاقة النص الأدبي (بنيته)، بالمجموع الضام (التفسير)، وتأمُّلٌ في الروابط الدالة داخل النص نفسه، وهذا ما يسميه **غولدمان** الفهم [8].

---

5 أنظر.: DUCHET, Claude. Sociocritique .Ed. Fernand Nathan, Paris. P : 03

6 Sociocritique. P : 04.

7 Ibid.

8 Ibid. p. 05.

ينقل هذا التصور الاهتمام من ميداني الكاتب والمحيط الاجتماعي، إلى ميدان الكتابة في حد ذاتها، بحثا عن موقع للنص داخل الحياة الاجتماعية، وليس البحث عن موقف النص من الحياة الاجتماعية، كما كان شائعا في المناهج السوسيولجية التقليدية. وبالتالي فإن مفهوم النص نفسه، في ضوء هذا التصور، يتحدد بالمقارنة مع الملفوظات التي تتقاطع في النص[9] . ومن دون هذه الملفوظات لا يمكن تحديد ما هو أدبي مما هو غير ذلك، ومن البديهي أن الأدبي يبرزه ما هو غير أدبي، والعكس صحيح.

وما هو غير أدبي يمكن أن يتخذ صفة الأدبية إذا وظف لغرض جمالي، كما هو الشأن بالنسبة لأسلوب السخرية، الذي يُحمِّل ما هو معياري واصطلاحي دلالات إيحائية عميقة. كما هو الشأن في الكثير من الروايات الجزائرية الحداثية، التي لاحظنا فيها ميلا واضحا لهذا الأسلوب؛ عند **واسيني الأعرج، جيلالي خلاص، سعيد بوطاجين** .

إن أسلوب السخرية يمكن أن يصاغ كتركيب لغوي إبلاغي، أو كصورة سردية تحاكي الواقع، أو كدلالة اجتماعية. لكن لا يمكن أن تصاغ كقضية سوسيولوجية إلا في ضوء سياق اجتماعي معطى تاريخي وسياسي، هو الواقع الجزائري؛ فلفظة التشيُّخ والمشيخة و صندوق العجائب وعبارة دمو في راسي و الأع ، في رواية "عواصف جزيرة الطيور؛ و أسلوب رواية " حارسة الظلال" في مجمله ، كل هذا يفسَّر في ضوء الفوضى والخلل في النظام السياسي و الاقتصادي الجزائري.

فهذه العلامات- الظواهر التي تبدو معزولة في ظاهر النص، تفسر ضمن علاقاتها بالكلية الاجتماعية؛ وهذه الكلية الاجتماعية يجب أن تشكل قدرة القارئ التفسيرية، أي إن علامات النص لا تحقق معناها إلا داخل هذه الكلية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية. وهذا ما يوضح غاية الفن، كما بينها **هيجل** ، وهي إظهار الجوهر خلف الظاهر[10].

أو ما يدعوه **غولدمان : رؤية العالم** عند الكاتب التي لا يمكن أن تكون رؤية فعلية، إلا إذا كانت تشتغل وظيفيا من أجل خلق تجانس بين العلامات النصية كظواهر فردية، وبين الحياة الاجتماعية التي تتخذ فيها هذه العلامات النصية شكلها التأويلي. وهذا

---

[9] Ibid. p. 07.

[10] أنظر قراءة زيما لـــ : جماليات هيجل في : النقد الاجتماعي من ص: 45 إلى 47.

ما يسميه **غولدمان: الفهم والشرح** ؛فالفهم يتم على مستوى النص، أما الشرح فيتم على مستوى العلاقة بين عناصر النص والحياة، أي بين البنية الدلالية ورؤية العالم .

ويمكن أن نعطي مثالا يوضح هذه العلاقة من رواية " حارسة الظلال"، فزيارة **دونكيشوت** رفقة **حسيسن** للمفرغة العمومية (التي يسميها الراوي المزبلة الوطنية) هي بنية دلالية رمزية تعطي جملة من التفسيرات لعالم تخييلي لا معقول، بحيث تحولت المزبلة إلى سوق لبيع التحف الأثرية، وأنواع السلع المختلفة التي تجلب إلى هناك بطرق مختلفة، السرقة، أو بحجة عدم صلاحيتها.

إلا أن هذه البنية الدلالية لا نجد تفسيرها إلا في ضوء رؤية شاملة وعميقة للحياة؛ إنه نهج إيديولوجي يهدف إلى محو ذاكرة الأمة، وتحويل الإنسان الاجتماعي إلى بهيمة، والغاية مقابل ذلك الربح! إنها إيديولوجية الاستلاب، والفكر التدميري الذي تشجعه أطراف عديدة، ومن إيديولوجيات مختلفة، إنها سياسة المحو ونكران الذات.

لأنه من غير المعقول أن يقع ما وقع في العالم التخييلي للرواية، على الرغم من أن أشياء عديدة قد وقعت بالفعل إذا أردنا أن نفسر بعض العلامات النصية للرواية تفسيرا انعكاسيا، كما هو الشأن بالنسبة لأسماء الأماكن، وأسماء الشخصيات التاريخية والأدبية والصحفية، وبعض الأحداث التاريخية والواقعية.

هناك مسألة هامة يجب أن ننبه إليها، وهي أن النقد الاجتماعي للنص يحاول ان يقرأ النسق أو الأنساق الاجتماعية في النص، وليس النسق الاجتماعي للنص؛ لأن هذا الأخير يتعامل مع النص من الخارج. مما يعني بأن النسق الاجتماعي في النص محدد تاريخيا، والصفة الأدبية لهذا النسق / النظام هي التي تثبت تاريخانية العناصر الاجتماعية التي يصورها النص. وتاريخانية الظاهرة تكون دائما على علاقة بالصيرورة الزمنية، وهذا الوجود التاريخي والتريخاني، في الآن نفسه، للنص الأدبي هو الذي يجعله يمتد تعاقبيا وتزامنيا.

إن هذه الصفة الأدبية للأنساق الاجتماعية، هي التي تفتح مجال القراءة السوسيو– نقدية للنص الأدبي، التي يجب أن تنطلق من البحث في العلامات النصية، التي تفسر على المستوى المرجعي (الاجتماعي)؛ لأن هذه العلامات النصية عناصر قابلة للإدراك

العقلي؛ من خارج النص، بواسطة لغة شارحة، ميتالغة تتجاوز لغة هذه العلامات[11]. وهذا الاشتغال يتم وفق العلاقة النصية التي تربط مختلف عناصر النص، أي إنه لا يمكن أن تنشط عملية القراءة من خلال تجزئة العناصر النصية أو فصلها عن بعضها، لأن التوتر والتناقض بين هذه العناصر هما اللذان يجعلان منها أدبا.

إن الأنساق الإيديولوجية التي تصورها الرواية عادة، لا معنى لها إلا ضمن الصراع والتوتر والتناقض الموجود فيما بينها داخل الفضاء النصي. أما إذا تناولنا كل نسق بمعزل عن الأنساق الأخرى، فإننا سنعود بالضرورة إلى واقع خارج النص، ومن ثم نكون أمام تفسير خطاب إيديولوجي غير فعال، ففعالية النسق الإيديولوجي تكمن في فعل التعارض والصراع مع نسق إيديولوجي آخر.

إن الأنساق الأيديولوجية أو الفكرية تعطى بشفافية ضمن ما هو مكتوب، وضمن المتناقضات التي تحول هذه الكتابة أدبا. غير أن هذا التناقض لا يمكن أن نحدده إلا في ضوء ازدواجية لغوية؛ لغة النص، واللغة الواصفة للغة النص، أي أننا نتعامل مع" ملفوظات ميتا–نصية بالقوة أو بالفعل" [12].

إن اللغة الواصفة تستنطق علامات النص في صيغة سؤال وجواب، ومن ثم فإن التصور السوسيو–نقدي للنص يستنطق علامات النص المتنكرة، نتيجة تعددها الدلالي. لأنها تُظهر أشياء وتقصد أشياء أخرى، تعلن عن أشياء، وتسكت عن أشياء أخرى. أو كما يقول **ريفاتير** " النص يقول أشياء ويقصد أشياء أخرى"[13] . فإذا عدنا إلى الأنساق الإيديولوجية المتصارعة في رواية "حارسة الظلال" مثلا، نقف على أنساق فكرية

---

[11] أنظر :

MATHIEU , Raymond . « la sociocritique comme pratique de lecture » in . Méthode du texte. P : 295

[12] أنظر فيما يتعلق بإنتاج التجانس بين لغة النص ولغة الناقد:

MATHIEU , Raymond . « la sociocritique comme pratique de lecture » in . Méthode du texte. P : 298.

[13] ريفاتير، ميشال. دلائليات الشعر. تر / محمد معتصم. منشورات كلية الآداب، الرباط، 1997.

وثقافية عديدة لم يقلها النص، ضمن ما قاله بالفعل. وبالتالي يمكن أن نتحدث في تفسيرنا للعلامات النصية عن صمت النص وعن نطقه.

و بناء على ما تقدم يمكن أن نقول بأن علم اجتماع النص يهتم بالبنيات النصية بهدف معرفة الكيفية التي تتجسد بواسطتها القضايا الاجتماعية، والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص[14]. وإلى جانب تحليل كيفية تمفصل هذه الأنساق المرجعية في البنية النصية فإن هذا التصور يهتم أيضا بمختلف البنى اللغوية غير الأدبية؛ أي شتى أنواع الخطاب سواء أكان نظريا أم عمليا، لأن البنية النصية تتشكل من محاولة صياغة هذه الخطابات المختلفة (النظرية والإيديولوجية) في شكل تخييلي. مما يعني بأنه تصور منهجي يتجاوز الأدبي (الشكلي)، إلى ما هو غير أدبي. فالأدبي يستجوب الإيديولوجي، أي إن البنية النصية تُدرك من خلال المحيط الإنتاجي للنص، الذي يشكل وعي القارئ، ومن ثم فإن التحليل السوسيو–نصي يهدف إلى إقامة علاقة بين النص التخييلي والنصوص الشارحة كما قلنا من قبل.

إلا أن هذه النصوص الشارحة تخضع بدورها إلى شروط وجهة النظر التي توظفها وتفعّلها، ولا أخفي عليكم أنني قرأت العديد من الروايات الجزائرية وحاولت أن أفسر بعض علاماتها انطلاقا من وجهة نظر إيديولوجية أيضا، لكنها لا تخدم خطابا معينا، إنما نابعة من قناعات علمية وتاريخية وواقعية؛ إنها رؤية صنعها التاريخ والمعيش، وهذا ما جعلني لا أفهم ما أقرأ في هذه الروايات، إنما أفهم ما لم أقرأ فيها.

لقد ساعدني المنهج السوسيو–سيميائي على إدراك هذا الذي أفهمه من دون أن أقرأه، هذا بعد اقتناعي بفكرة أن القراءة السوسيولوجية لا يجب أن تعني، كما تعودنا من قبل، إعادة إنتاج الواقع بمعزل عن النسق السيميائي العام، بحيث كنا نتمتع بجمالية الانعكاس، ووهم المرجع لمدة طويلة. غير أن الإحساس الجمالي الحقيقي ينبع من فعل التوغل والبحث عن الجوهر.

لا يمكن أن أقرأ اسم **دونكيشوت** في **حارسة الظلال** مثلا ، إلا في ضوء سياق ثقافي ورمزي، أدبي وتاريخي؛ أي في ضوء فضاء دلالي ولدته وقائع تاريخية واضحة. إن حضور **دونكيشوت** الرمز في الرواية إيحاء بوجود نسق اجتماعي (إيديولوجي)

---

14 النقد الإجتماعي، ص: 12.

متواز، لأن وجود **دونكيشوت** العلامة لا يمكن أن يتحقق عمليا إلا على شكل سلوك ساخر من سلوك اجتماعي معين.

إن وجود **دونكيشوت** في الجزائر، يعني رد فعل ساخر على الفرسان الجدد، الذين يتكالبون على الحكم (بني كلبون) بوسائل غير ديمقراطية وغير أخلاقية.

فالنص الأدبي يحي في ضوء تجدد قراءاته، حتى وإن كان يبدو في الظاهر مقيدا زمانيا ومكانيا، إلا أنه في الحقيقية يساير التغيرات الاجتماعية والسياسية بوصفه جزءا من ثقافة المجتمع. إنه علامة اجتماعية نمطية، وهذا ما يعطيه طابعه الجمالي. نلاحظ أن مقولة الجمالية هنا – أي في سوسيولوجيا النص – قريبة من مقولة **رؤية العالم** عند **غولدمان** التي تعني التصور الفكري للوعي الممكن، الذي يمكن أن يتجسد في النص الأدبي على شكل قيم ومعايير وضوابط اجتماعية دالة، مما يعطيها صفة قابلية الإنتاج (الإنتاجية)، وليس إنتاجا بالمعنى الاستهلاكي[15].

و من ثم فإن العلامات النصية تحلل في ضوء تصور يتجاوز التصور السيميائي، إلى تصور سوسيو–سيميائي استجابة لصفة التعددية الدلالية للدال الأدبي، الذي يختلف عن أنواع الدال الأخرى في كونه مشكلا لغاية إيحائية تتجاوز حدود المعنى الأحادي. وعلى هذا الأساس تولي سوسيولوجية النص اهتمامها الكلي للدوال، بوصفها علامات إيحائية متحررة من قيد الواقع. ويقترب هذا التصور من تصور **دريدا** حول مركزية **العقل.**

إن النص الأدبي، في ضوء هذا التصور، هو عبارة عن مسرحة / إخراج (Mise en scène) للإيديولوجيات، يٌظهرها في تناقضاتها وصراعها، وبالتالي فإن إدراكها وفهمها يعتمد أساسا على وعي القارئ، مما يجعل هذا الوعي جزءا من النص نفسه. لأن النص يجب أن يُتصور كمجموعة من اللغة الاجتماعية ، فكل إيديولوجية أو خطاب أو رؤية إلا وله لغته الخاصة.

إن التعدد اللغوي في الرواية هو مادة تشكل البنيات، السردية أو الوصفية أو الحوارية، التي تتفاعل مع وضع اجتماعي معطى ياريخيا، كبنية ثالثة تشكل مرجعية

---

[15] راجع فيما يتعلق بالنمطية في الفن ومسألة الإنتاجية: لوكاش، غولدمان، بارت، كريستيفا.

القارئ. ويمكن تمييز هذه اللغات بدقة أكثر من خلال تمفصلها داخل الخطاب الروائي الذي يقع بين شكل النص الذي يجسده، وبين عالمه المرجعي الذي يفسره.

إن الأنساق الخطابية أو الأيديولوجية في الرواية هي المسؤولة على توزيع هذه اللغات بالشكل الذي تظهر عليه ؛ أي إنها–بلغة **غريماس** – هي الوظائف الفاعلة التي تتحكم في المسار السردي للرواية. ومن ثم يمكن أن نقول بأن أيديولوجية النص، بخلاف الأيديولوجيات التي يتضمنها النص، هي المسؤولة على البرنامج السردي في الرواية. فكل شخصية تمثل ذاتا ناطقة باسم فئة اجتماعية معينة امتصها النص وقولبها على شكل خطاب سردي مبنين،مما يجعل مقولة التناص بمعناها السوسيولوجي ، أو الحوارية الباختينية ، ذات أهمية خاصة في تحليل الرواية. بحيث تتفاعل فيها جملة من الحوارات الأيديولوجية التي استوعبتها كمادة خام، وأعادت توزيعها بشكل متجانس بنيويا ، تداخلت فيها، على مستوى الصياغة، مختلف الأساليب الأدبية.

سيميائية الرسم العثمـــاني

الأستاذ :مـــلاّوي صلاح الديـــن

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر بسكرة

حيثما تولِّ وجهك تُحاصرْ بشبكات علامية متخلِّقةٍ، تتوالد بين الفينة والأخـــرى، وتتكاثر بطريقة سرطانية تمتد عبر مناشط الحياة جميعا، استجابة لضرورات تنبثق مـــن النظام العقلي للإنسان نفسه؛ لتنسجَ –من خلال وجوديها: العيني والذهني– خيوطَ العوالم المتباينة المترامية الأطراف. ولا أدلّ على هذا التعالق بين ثنائية: (العلامة=العالم) مـــن اتحادهما على المستوى الجذري حسب ما تسوقه المعجمات اللغوية العربية[1].

والعلامة Signe –بهذا المنظور– تقوى على رسم خرائط العـــوالم الإنســـانية الداخلية والخارجية، النفسية والحسية، وهندسة تصاميمها؛ لتغدوَ –في الأخير– مكافئـــة للإنسان، من حيث لا يتقوّمُ وجودُه دونها، بما من شأنه أن ينهض شاهد صدق على تحقيق ثنائية: (العلامة= الإنسان)، وفي هذا السياق يقول C.Peirce: ((إنّ الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه. وبما أنّ كلّ فكرة هي علامة، وبما أنّ الحياة ما هي إلاّ مجرى من الأفكار، يصبح الإنسان –بالتالي– علامـــة...))[2].

أولا–العلامة والكتابة:

ليس يخفى أنّ قوام معيارية العلامة –بأنساقها اللغوية وغير اللغويـــة– قـــدرتها على الإنتاجية الدلالية؛ أي: مدلوليتها Signifiance ، من خلال انتمائها إلى نسق معرفي قائم على أساس من تشكيل سلّم قيّم تعارضية خلافية تمنح لكل علامـــة وظيفـــة فارقـــة Distinctive.[3]

ومما لا خفاء به –أيضا– أنّ العلامة لا تكتسب قيمتها إطلاقـــا بمعـــزل عـــن العلامات الأخر، فلا بدّ لها –لتحقق وجودها الدلالي، وتستقلَّ بشكلها الفـــارق– أن تقـــيم تعاقدات مع نظائرها من العلامات التي تنتمي إلى النسق نفسه، فالشكل Forme لا يعدو أن يكون –تبعا للمصطلحية الحديثة–كمية مجردة تمكن من اكتشاف الإمكانـــات الفعليـــة

للتوليف بتوسّل إجراءات الإحلال Commutation والاستبدال Substitution، ونعني الاستبدال المنتظم لكل علاقة؛ بقصد التحقق من جميع إمكاناتها التوليفية.[4] وســـبيل هـــذا المفهوم أن يرغم العلامة على الدخول القهري داخل النظام الإشاري الذي تكتسب قيمتها من خلاله، فهو بمثابة القانون الاجتماعي الذي يمنحها حقّ الوجود ويكفل لها حقَّ الحياة، وقوامه شبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة.[5]

ولما كانت العلامة قائمة على أساس من التحول من الوجود العيني المحســـوس إلى الوجود الذهني المتخيّل[6]، صار لزاما عليها أن لا تغادر بتلوناتهـــا المختلفـــة نطـــاق الحواسّ الخمس التي يصدر عنها الإنسان في درك الموجودات، والترقـــي فـــي معرفـــة دقائقها، والوقوف على حقائقها؛ إما على سبيل الانفراد، وإما على سبيل التفاعل الحسّـــي.

ومن ثمّة يتأتى سوق العلامات وفق أنساق حسّية تفترق في مظهرها، وتأتلف في مخبرها من جهة كونها وسائل تواصلية تمكِّن من تقطيع العالم الخارجي وتحليله؛ لتهيئـــة سُبُل فهمه على نحو تظهره الفروع التالية:[7]

- العلامات الشميّـــة Signes olfactifs.
- العلامات اللمسية Signes Tactiles
- العلامات الذوقيةGustatif
- العلامات الإشاريةGestuel أو الإيمائيةKinesiques .
- العلامات السمعية Signes auditifs.
- العلامات السمعية البصرية.
- العلامات الأيقونيةSignes iconiques .

فهذه الصور تلتقي من جهة الشراكة الحسية، وتتأسس علـــى مبـــدأ المواطـــأة والمواضعة؛ أي: ما يتواضع عليه متخاطبان اثنان أو مجموعة مـــن المتخـــاطبين[8]، دون إغفال بعض الفوارق التي ترتدّ إلى محور امتداد العلامة الآني أو الزماني. فمن اللافـــت للنظر أنّ العلامات السمعية –مثلا– تستدعي البعد الزمني ذي الطبيعة الخطيـــة، بينمـــا تنهض العلامات المرئية التي تسبح في فلك الأحياز البصرية على أســـاس مـــن البعـــد المكاني، كالصورة الفوتوغرافية، والرسم البياني، وخطوط الكتابة، وما أشبه ذلك.

ولعل هذا النمط العلامي يكتسي أهمية قصوى من حيث كونه أوسع المجـــالات التواصلية التي تشكل عالم المعرفة الإنسانية؛ فهو ينفسح على قدر طاقته؛ ليشمل أنظمـــة سيميولوجية شتى، وأنساقا معرفية مختلفة.

ويندرج في هذا السياق -بصورة جلية- نسق الترميز الكتابي؛ فهو من الأهمية بمكان، لما له من أثر فاعل في نقل المعرفة الإنسانية عبر المساحات الزمكانية، والحفاظ عليها من التلف والضياع. وقد التفت القدماء إليه، وأولوه العناية، وأسبغوا عليه الرعاية، وتفننوا فيه أيّما تفنّن، وبذلوا طاقتهم في تجويده[9] لتحمل عبء المادة الصوتية التي تمثـــل الجانب الحسي من اللغة.

بل إنهم وقفوا على طبيعته الإشارية، وأدركوا قيمته التواصلية، فنظروا إليه على أساس كونه دالا وصورة اللفظ الذهنية مدلوله، وسبيل ذلك أن يعقد مفهوم العلامـــة بـــه، ويجعله من وسائل الإعلام التي تشكل امتدادات لأحاسيسنا ووظائفنـــا؛ ذلـــك أنّ الكتابـــة بوصفها نظاما تغدو -كما يقول Marschall Mcluhan- امتدادا للنظـــر، واســـتثمارا لحاسة البصر.[10] وقد ارتأى Pierre Guiraud أن يضعها تحت مصطلح الإنابات الكلامية التي تتكفل بتعويض اللغة المنطوقة، بنقل الأصوات إلى حـــروف؛ أي: بتحويلهـــا إلـــى إشارات مرئية ومكانية، فالإشارة (آ) في الأبجدية ليست سوى تمثيل للصوت (آ).[11]

مثل هذه المفاهيم تتراءى بقوة في الموروث الفكري العربي؛ فأســـلافنا أنزلـــوا الترميز الكتابي منزلته اللائقة به، ورصدوا طبيعته الدلالية من خلال مقولاتهم، فعلموا أنّ رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ. فقد ذكر أبو حامد الغزالي ذلك في قوله: ((إنّ للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود فـــي الأعيان))[12]. وهذا ما يشرحه التهانوي في (كشافه) قائلا: ((والمطلوب بالشيئين ما يعـــم اللفظ وغيره، فنتصور أربع صور: الأولى كون كل من الدال والمدلول لفظـــا كأســـماء الأفعال، والثانية كون الدال لفظا والمدلول غير لفظ كزيد الدال على الشخص الإنســـان، الثالثة عكس الثانية كالخطوط الدالة على الألفاظ، الرابعة كون كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على الأعداد))[13].

والأمر ذاته يورده الراغب الأصفهاني، لكن دونما اشـــتراط ضـــرورة وجـــود القصدية، حيث يقول: ((الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى ودلالات الإشارات والرموز والكتابة، وسواء أكان ذلك بقصد مما يجعله دلالة أم لم يكن بقصد)).[14]

فالترميز الكتابي –بهذا المفهوم– يتمتع بوظيفة إشارية، سواء أتوافر القصد في تشكيل بنية الشارة أم لا، وسبيله أن يبيح التركيز على الجانب التأويلي للعلامة، وإعطـــاء المتلقي السلطة في تفجير الطاقة الدلالية الثاوية في أعماق الدوال على نحو شبيه بتفجيـــر القنابل العنقودية.

ويتوسع حازم القرطاجني في بيان هذه الدلالة على أفضل وجه، مستعينا بدقـــة المصطلح لتحديد موقعية العلامة الكتابية من بقية العلامات بقوله: ((كل شيء له وجـــود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّـــر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلـــك الصـــورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه)).[15]

ولا شك أن ما يسوقه القرطاجني في هذا النص قطعي الدلالة في إقامة العلاقـــة بين الدلالات الصوتية والرموز الكتابية على جهة الترابط الدلالي، حيث تقـــيم الرمـــوز الخطية المرسومة ذات الطبيعة البصرية هيئات الألفاظ المسموعة في الأذهان، وبقيام هذه الأخيرة تنشأ الصورة الذهنية التي تشير بدورها إلى المدرك العيني الخارجي، ومثل هذا الترابط ذي الطرفين يمكن تمثله على النحو التالي:[16]

الرموز الكتابية (دال)–الصور السمعية للألفاظ (مدلول)

الصور السمعية للألفاظ (دال)–الصور الذهنية (مدلول)

الصور الذهنيـــــــــة (دال)–الأعيان المدركة(مدلول)

فحسب الترميز الكتابي –هاهنا– أن يقيم هيئات الألفاظ فـــي الأذهـــان، وهـــذا مستوى أولي تتوافر عليه جميع أنظمة اللغات المكتوبة بلا استثناء. لكن الذي يثير الدَهَش

حقا أن تنتقل العلامة من هذا المستوى العام الأولي بطريقة تصاعدية؛ لتقيم في الأذهــان صورا مجردة بلا واسطة سمعية؛ بمعنى: أن يتجاوز مرسوم الخط إقامـــة العلاقـــة مـــع الصور السمعية إلى الصور الذهنية، وبهذا تتعدد وتتصاعد مدلولات الرموز الكتابية من مرحلة بدائية إلى مرحلة أكثر تطورا، ومن ثمة تتحقق تعددية الوظيفة، على نحــو مــا يوضحه الجدول التالي:

مستوى الدوالّ	مستوى المدلولات	
الترميز الكتابـــــي	المستوى الأول	المستوى الثاني
	الصورة السمعية	الصورة الذهنية

ومثل هذا التصعيد الدلالي قد يتأتى في بعض الترميزات الكتابية دون بعضـــها الآخر، مما يمنحها بعدا سيميوطيقيا يكون مدعاة للإعجاب والإكبار؛ ذلك أنه يمنح الخـــط نفسا جديدا من الحياة، يجعله منتميا إلى منظومة أكثر تطورا، ومثل هذا النمط نشهد لـــه صورا في الترميز الكتابي الصيني، من جهة كون الرسوم الدلالية للغة الصـــينية تحمـــل معانيها الخاصة، فيستطيع المتعلمون الصينيون أن يتكاتبوا فوق المساحة الممتدة لوطنهم، في حين لا تسمح لهم لهجاتهم بإقامة التفاهم المتبادل.[17]

وليس ببعيد أن يتجلى هذا التصعيد الدلالي في منظومة الرسم القرآني العثماني، ولا سيما ما كان منه خارقا للقاعدة، وجاريا على خلاف أعراف العرب في تشكيل مرسوم الخط. ففي هذا الرسم –الذي حرصت عليه الأمة جيلا بعد جيل، وعصرا بعد عصـــر– لفتات إشارية لطيفة، هي غاية في الدقة والخفاء، تبعث على الدهش والاســـتعظام، وقـــد اهتدى إليها بعض أسلافنا، فكشفوا الأستار عن بعض أسرارها، كما هو مشهود في بعض المصنفات، كالمقنع لأبي عمرو الداني، وعنوان الدليل في رسوم خط التنزيل لأبي عباس المراكشي، واللؤلؤ المنظوم في ذكر جملة من المرسوم لمحمد بن أحمد الشهير بالمتولي، ومرشد الحيران إلى معرفة ما يجب اتباعه في رسم القرآن لمحمد خلف الحسيني.

فهؤلاء جميعا بسطوا القول فيما يزدخر به الرسم العثماني مـــن علامـــات ذات مزايا دلالية خفية تحتاج إلى ذهن حصيف له القدرة على الكشف بتجاوز الظـــاهر إلـــى الباطن، والتحول من البنية السطحية إلى البنية العميقة. وتتدرج في هذا السياق –تحديدا–

هذه الكلمة المتواضعة عن الأسرار العلامية للنسق الكتابي العثماني في تمظهراته المفارقة لنظام قواعد الرسم الكتابي المشهود في اللغة العربية، والمعهود لدى الآخذين بزمام هـــذا الفن والمتمرسين بـــه؛ للاستدلال على أنّ أسلافنا كانوا أهدى سبيلا وأقـــوم قـــيلا، لـــم يصدروا عن جهل وتخبط فيما صنعوه، بل عن دراية وحذق.

ثانيا-مفهوم الرسم العثماني:

يراد به الوضع الذي ارتضاه عثمان (رضي الله عنه) في كتابة كلمات القـــرآن ورسم حروفه وفق قواعد حصرها علماء هذا الفن في ست، هـــي: الحـــذف، والزيـــادة، والهمز، والبدل، والفصل والوصل، وما فيه قراءتان.[18] بيد أنّ تحت كل قاعدة استثناءات رصدها العلماء، وأحاطوا بها خبرا، واختلفوا في وجوب الأخذ بها دون تعديل أو تحوير، تبعا لاختلافهم في مدى توقيفية مرسوم الخط؛ فذهب جمهور علماء الأمة إلى أنه توقيفي لا تجوز مخالفته، لإقرار الرسول عليه، وأمره بدستوره، وإجماع الصـــحابة عليـــه، ثـــم إجماع الأمة بعد ذلك في عهد التابعين والأئمة المجتهدين على الأخذ به دون تحريـــف أو تغيير. في حين ذهب قبيل آخر من العلماء إلى أنه اصطلاحي تجوز مخالفته، وجنح إلى هذا الرأي ابن خلدون في (مقدمته)، وتحمس له القاضي أبو بكر في (انتصاره)، من جهة كون الخطوط علامات ورسوم تجري مجرى الإشارات والعقود والرموز، فكلمـــا كـــان الرسم مفيدا لوجه قراءتها وجبت صحته. بينما مال العز بن عبد الســـلام إلـــى وجـــوب مخالفته لعامة الناس كلما دعت الضرورة ، ووجوب المحافظة عليه كـــأثر مـــن الآثـــار النفيسة الموروثة عن سلفنا الصالح.[19]

ولا شك أنّ مثل هذه الاختلافات ليست مما نحن فيه، فحسبه أنه -ســـواء أكـــان توقيفيا أم اصطلاحيا- معبأ بإشارات دقيقة لطيفة، الأولى استخراجها انطلاقا من النظـــر في الشبكة العلامية الرسمية لنسق الكتابة العثمانية التي هي قوام المصاحف القرآنية إلى يوم الناس هذا؛ حيث أحيط مرسوم الخط العثماني بهالة من الإجـــلال والتقـــديس، فـــلا يرسمون مصحفا إلاّ إذا وافق رسمه رسم إحدى المصاحف العثمانية الست، سواء أوافـــق المنطوق أم خالفه، مع جواز إدخال بعض التحسينات المادية والمعنوية عليه، إذ مسته يد التجويد والصقل بكيفيات مختلفة لا تخرج عن غرض تحسين كتابته وتحقيـــق حروفـــه، كالطبع والورق والتجليد والتذهيب من جهة، والإعجام والشكل وغيرهما من جهة ثانيـــة.

فقد كانت المصاحف العثمانية مجردة من التحسينات، ترسم بخط كوفي لا إعجام ولا شكل فيه.

ثالثا–النظام الترميزي للرسم العثماني:

يقوم على أساس من التقابلات المرئية المائزة لعلامة ما عن بقيـــة العلامـــات، استنادا إلى مبدأ الغياب والحضور، ومدى استجابة الإشارة للتأويل، ســـواء أكـــان ذلـــك مقصودا أم لا، وسواء أكان المرسل هو الرسول (صلى الله عليـــه وســـلم) أم الصـــحابة (رضوان الله عليهم).

فتجدر الإشارة إلى أنّ الرسم الذي نحن إزاءه لا يعنينا من جهة إقامته هيئـــات الألفاظ في الأفهام، بل نسوقه من خلال إقامته وشائج دلالية مع المفاهيم المجـــردة مـــن خلال استنطاق بعض وحداته التي تخرق نظام الرسم المألوف الذي يطّـــرد فـــي أغلـــب علامات النسقية الكتابية العثمانية، والسعي إلى تصعيدها –قدر ما أمكن– لتفجير مختلف طاقاتها الكامنة فيها، والثاوية وراءها.

رابعا–الأبعاد الدلالية للرسم العثماني:

1. الإشارة إلى القراءات المتنوعة في الكلمة الواحدة بقدر الإمكان، حيث لوحظ في قاعدة الرسم أنّ الكلمة إذا كان فيها قراءتان أو أكثر كتبت بصورة تحتمـــل هـــاتين القراءتين أو الأكثر. فإن كان الحرف الواحد لا يحتمل ذلك؛ بـــأن كانـــت صـــورة الحرف تختلف باختلاف القراءات جاء الرسم على الحرف الذي هو خلاف الأصل؛ وذلك ليعلم جواز القراءة به وبالحرف الذي هو الأصل. وإذا لم يكن في الكلمـــة إلا قراءة واحدة بحرف الأصل رسمت به. مثال الكلمة تكتب بصـــورة واحـــدة وتقـــرأ بوجوه متعددة قوله تعالى: (إنّ هذان لساحِران)[20]رسمت في المصـــحف العثمـــاني الشريف (ان هذن لساحران) من غير نقط ولا شكل ولا تشديد ولا تخفيف في نوني (إن وهذان)، ومن غير ألف ولا ياء بعد الذال من (هذان).

ومجيء الرسم على الصورة تلك كان صالحا لتحمل الوجوه الأربعة التي وردت كلها بأسانيد صحيحة:[21]

- الوجه الأول: قراءة نافع ومن معه إذ يشددون نون (إنّ) ويخففون (هذان) بالألف.

- الوجه الثاني: قراءة ابن كثير وحده إذ يخفف النون في (إن) ويشدد النـــون فـــي (هذان).
- الوجه الثالث: قراءة حفص إذ يخفف النون في (إن)، و(هذان) بالألف.
- الوجه الرابع: قراءة أبي عمرو بتشديد (إن) وبالياء وتخفيف النون في (هذين).

2. إفادة المعاني المختلفة بطريقة تكاد تكون ظاهرة، وذلك نحو قطع كلمة (أم) فـــي قوله تعالى: (أم من يكون عليهم وكيلا)[22]، ووصلها فـــي قولـــــــه تعالـــــــى: (أمّن يمشي سويّا على صراطٍ مُستقمٍ)[23]إذ كتبت بادغام الميم الأولى في الثانيـــة. فقطع (أم) الأولى في الكتابة للدلالة على أنها (أم) المنقطعة التي بمعنى (بل)، ووصل (أم) الثانية للدلالة على أنها ليست كتلك.
3. الدلالة على معنى خفي دقيق كزيادة الياء في كتابة كلمة (أيد) من قوله تعالى: (والسماءَ بنيناها بأييدٍ)[24]إذ كتبت بيائين للإيماء إلى تعظيم قوة الله التي بنى بها السماء وأنها لا تشبهها قوة على حدّ قاعدة: زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.[25]

ومما نحن فيه كتابة هذه الأفعال بحذف الواو، وهي: (يدع–يمح–ســندع) فـــي قوله تعالـــى:

1. (وَيَدْعُ الإنْسانُ بالشرِّ دُعاءَه بالخَيْر وكان الإنسانّ عجولا).26
2. (ويمْحُ اللهُ الباطلَ).[27]
3. (يومَ يَدْعُ الدّاعِ إلى شَيْءٍ نُكُر).[28]
4. (سندْعُ الزَبانِيَة).[29]

السر في حذفها من السياق الأول هو الدلالة على أنّ هذا الــدعاء ســهل علـــى الإنسان يسارع فيه كما يسارع إلى الخير، وهو لون من ألوان العجلة التي وُصِفَ بها الإنسان في السياق نفسه بقوله تعالى: (وكان الإنسانُ عَجولا). والسرُّ في حذفها مـــن السياق الثاني هو الإشارة إلى سرعة ذهاب الباطل واضمحلاله. والسرُّ في حذفها من السياق الثالث الإشارة إلى سرعة الدعاء وسرعة إجابة الداعين. والسر في حذفها من السياق الرابع والأخير الإشارة إلى سرعة الفعل وإجابة الزبانيـــة وقـــوة الــبطش[30]. ويجمع هذه الأسرار قول أبي عباس المراكشي: ((والسر في حذفها من هذه الأربعـــة

سرعة وقوع الفعل وسهولته على الفاعل وشدة قبـــول المنفعـــل المتـــأثر بـــه فـــي الوجود))[31].

4. الدلالة على أصل الحركة، مثل كتابة الكسرة ياء في قوله تعـــالى: (وإيتـــأى ذي القُربى)[32]، وكتابة الضمة واوا في مثل قوله: (سأُوريكُمْ دارَ الفاسقين)[33]، أو الدلالـــة على أصل الحرف، نحو ألفاظ: الصلاة والزكاة والحياة، فقد كتبت هكذا: الصـــلوة، والزكوة، والحيوة؛ للإشارة إلى أنّ الألف فيها منقلبة عن واو.

5. الإشارة إلى بعض اللغات الفصيحة، كرسم تاء التأنيث تاء مفتوحة، دلالة علـــى لغة طيء، وكحذف الياء من (يأت) للدلالة على لغة هذيل في قوله تعالى: (يَوْمَ يأتِ لا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إلاّ بِإذْنِه)[34].

6. في مخالفة أصول مرسوم الخط دعوة ضمنية إلى ضرورة تلقـــي القـــرآن مـــن صدور ثقات الرجال، دون الاتكال على هذا الرسم الذي لم يأت مطابقا فـــي بعـــض المواطن لأصل المنطوق، وفي ذلك التوثق من ألفاظ القرآن، والتثبت من طرق أدائه وقراءته، كما فيه اتصال السند برسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وتلكم خاصة امتاز بها المسلمون عن سائر أصحاب الملل والنحل الأخرى.

صفوة القول ومحصول الحديث أنّ الرسم العثماني يشكل نسقا سيميائيا، تتجاوز فيه العلامات المرئية تمثيل الهيئات السمعية إلى الأخذ بأعناق الصور الذهنية بطريقة تصاعدية تعدّ –بحق– مدعاة للدهش، وهي تستحق أن تولى العناية من الباحثين قصد فك شيفرات هذا الترميز الذي يعدّ نسيجا فريدا من نوعه، يخاطب الإنسان من خـــلال وسائط الحسّ السمعية والبصرية في آن واحد. فحقيق بالدراسين أن تتمالأ جهودهم من أجل الوفاء بهذه المطالب التي لم نتجاوز حدّ الإماءة إليها خلال هذا العرض، الـــذي أردنا به توجيه الأنظار إلى دقة ما امتاز به سلفنا الصالح في سبيل تـــدوين القـــرآن الكريم وتحقيق حروفه، فقد كانوا أهدى سبيلا، وأقوى دليلا فيما صنعوه، ومن ثمة لا وجاهة لمن أخذ يعلو صوته داعيا إلى ترك هذا الرسم واستبداله بغيره طلبا للتيسير، فلهؤلاء نقول: (أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير)[35]؟!.

[1] ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1990، 416/12.

[2] Selected Writings, Ch.S.Peirce, ed. Philip P. Wiener (dover publications), 1958, P71.

[3] ينظر: (سيميولوجيا اللغة)، إميل بنفنيست، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص178-179.

[4] انظر: ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 332.

[5] Semiotique, Greimas et Courtes, Hachette, Paris, 1979,P339.

[6] ينظر: (العلامات في التراث: دراسة استكشافية) ، نصر حامد أبو زيد، كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص97.

[7] ينظر: ماهي السيميولوجيا، برنار توسان، ت: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 2000، ص21 إلى32.

[8] ينظر: علم اللغة، عبد الواحد وافي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1962، ص74-75.

[9] ينظر: خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، محمد بن سعيد شريفي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1395-1975، ص19.

[10] ينظر: علم الإشارة، بيير جيرو، ت: منذر عياشي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص83.

[11] ينظر: المرجع نفسه، ص85.

[12] معيار العلم، الغزالي، ت: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص36/35.

[13] كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، التهانوي، ت: لطفي عبد البديع وعبد المنعم حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، 284/2.

[14] المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، ت: محمد أحمد خلف الله، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، مادة: دلل.

[15] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص18-19.

[16] ينظر: (العلامات في التراث: دراسة استكشافية)، نصر حامد أبو زيد، كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص97.

[17] ينظر: علم الإشارة، ص85-86.

[18] ينظر: مناهل العرفان في علوم القرآن، الزرقاني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1416-1996، 369/1.

[19] ينظر: المرجع نفسه، 377/1 إلى 385.

[20] طه/63.

[21] ينظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، ت: أحمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة، ط2، 1372، 216/11. والحجة في القراءات السبع، ابن خالويه، ت: عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، بيروت، ط4، 1401، ص242.

[22] النساء/109.

[23] الملك/22.

[24] الذاريات/47.

[25] ينظر: الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، 448/2.

[26] الإسراء/11.

[27] الشورى/24.

[28] القمر/6.

[29] العلق/18.

[30] ينظر: المرجع نفسه، 447/2.

[31] ينظر: المرجع نفسه.
[32] النحل/90.
[33] الأعراف/145.
[34] هود/105.
[35] البقرة/61.

سيميائية الحرف العربي
قراءة في الشكل والدلالة

الأستاذة: مـــــزوز دليلة

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

تعد هذه المداخلة محاولة لاستقراء آلة اللفظ من خلال الوقوف على فهم الأشكال والرموز التي تميز الحرف العربي ، والتي تعد تأشيرة للدخول إلى عالم الفكر واللغة ؛ فالرحلة عبر الخط رحلة يطبعها الغموض التاريخي الذي يجب الوقوف عند عتباته وطرق أبوابه لمعرفة أصل الكتابة العربية، كما يفرض علينا ربط هذا التاريخ بالحاضر من أجل الوصول إلى تقويم رسالة الخط عبر مسيرته الطويلة .

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف يفرض علينا الموضوع أن نقف على عدة نقاط هامة منها:

تحديد ماهية الحرف لغة واصطلاحا ، ظهور الكتابة وابتداع الحرف العربي ، الحرف العربي بين الدال والمدلول ، علاقة الصوت بالشكل ، جهة الكتابة وفضاؤها ثم الحرف العربي حامل الإعجاز القرآني.

لذلك على القارىء الحصيف أن يكون محملا بترسانة من الأدوات الإجرائية التي تمكنه من التنقيب في حفريات الحرف لاكتشاف الأسرار التي يخفيها بين جنباته .

<u>مفهوم الحرف :</u>

<u>1- مفهوم الحرف لغة :</u>

إن مادة (ح، ر، ف) أينما وقعت في الكلام " يراد بها حد الشيء وحدته من ذلك حرف الشيء ، إنما حدته وناحيته " [(1)].

ويذكر الزمخشري أمثلة توضيحية يتبين من خلالها معاني الحرف اللغوية فا " انحرف عنه وتحرف .وحرف القلم ، وقلم محرف ، وحرف الكلام .وكتب بحرف القلم وقعد على حرف السفينة ، وقعدوا على حروفها " [(2)] .

وقد خرج الحرف من الحقيقة إلى المجاز في مثل :" هوعلى حرف من أمره ، أي على طرف " [(3)] .

كما استعمل الحرف للناقة الهزيلة تقول : ناقة حرف .ومنهم من رأى الناقة الحرف ، التي انتقلت من هزال إلى سمن ، ويؤول قولهم هذا بانحرافها من حال إلى حال [(4)]

ويربط الشريف الجرجاني تعريفه للحرف بين المعنى اللغوي والاصطلاحي يقول :" الحرف هوكل شيء طرفه وشفيره وحده ، وواحد من حروف الهجاء سميت حروف التهجي بذلك لأنها أطراف الكلمة ،ويستعمل في معنى الكلمة ، يقال : إذا مثلا حرف أي كلمة " [(5)] .

2- مفهوم الحرف اصطلاحا:

إن المعنى الاصطلاحي هوأول معنى يتبادر إلى الذهن قبل المعنى اللغوي ؛ فالعلاقة بينهما كثيرة ، مما يشعر انفصالهما في الدلالة ، وفي هذا قال أحد الباحثين المعاصرين :" لوسمعت كلمة الحرف فسيتبادر إلى ذهنك معناه الاصطلاحي قبل معانيه اللغوية " [(6)] .

يكاد النحاة يجمعون في تعريفهم للحرف ؛ فالخليل (ت 175 هـ) يطلق مصطلح الحرف على الحرف الهجائي ، كما يطلقه على أي كلمة [(7)]

وأدق تعريف للحرف نلتمسه عند سيبويه ، إذ يقول "فالكلم : اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولافعل " [(8)] ومثل للحرف بـ : واوالقسم ، لام الإضافة ، ثم وسوف ونحوها [(9)] .

ويلحظ في تعريف سيبويه أنه إطلاق عام ، ولم يحدد المعنى الذي جاء له الحرف هل في نفسه أم مع غيره ؟

وقد ذهب كل من المبرد [(10)] (ت 295 هـ) ، والفارابي[(11)] (ت 350 هـ) وأبي علي الفارسي(ت377 ه)مذهب سيبويه فهما لم يضيفا شيئا،ما عدا الفارابي الذي عد الحروف دوالا على معان.وفي السياق نفسه يسيركل من الزجاجي(ت337ه) وأبي علي الفارسي ،غير أننا نجد أبا علي الفارسي ذكر أن الحرف هوماجاء لمعنى في غيره [(12)] وأشمل تعريف يجمع بين معاني الحرف الاصطلاحية ما ذكره الشريف الجرجاني في قوله :" ما دل على معنى في غيره والحرف الأصلي ما ثبت في تصاريف الكلمة لفظا

وتقديرا ،والحرف الزائد ما سقط في بعض تصاريف الكلمة ، وحرف الجر ما وضع لإفضاء الفعل أومعناه إلى ما يليه نحومررت بزيد ، وأنا مار بزيد "[13] . هذا من الناحية اللغوية ، أما من الناحية الفيزيائية ، فإن الحرف هوالصورة السمعية للمسموع

فا " الحرف كيفية تعرض الصوت بها يمتاز الصوت عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع لايقال عروض الكيفية للصوت يستلزم قيام العرض بالعرض ، لأنا نقول :" اللام في الصوت لأجل التبعية ، فالمعنى أن الحرف كيفية تعرض للجسم بتبعية الصوت فلا يلزم ما ذكر " [14] .

3- ظهور الكتابة وابتداع الحرف العربي :

تحدد الكتابة على أنها" رموز مرئية للأصوات اللغوية المسموعة ، بينما الكلام المنطوق هوموجات صوتية مسموعة متعارف عليها بين أبناء مجتمع لغوي واحد ، أوبين عدد من المجتمعات ذات الأصل الواحد واللغة المشتركة "[15] ..

ويعرف الفلاسفة الخط على أنه :" تصوير اللفظ بحروف هجائية ، وعند الحكماء هوماله طول ، لكن لا يكون له عرض ولا عمق ،وهوالذي يقبل الانقسام طولا لا عرضا ولا عمقا ، ونهايته النقطة .واعلم أن الخط والسطح والنقطة أعراض غير مستقلة الوجود على مذهب الحكماء لأنها نهايات وأطراف للمقادير عندهم ، فإن النقطة عندهم نهاية الخط ، وهونهاية السطح وهونهاية الجسم التعليمي" [16] فالكتابة إذا هي مجموع صور تتم بالحروف الهجائية العربية والتي تمتد طولا لا عرضا – كما هوالحال بالنسبة للصينية . وتصور القدماء للخط حدودا وأطرافا تنتهي بالنقطة . ويذكر ابن خلدون (ت 808 هـــ) أنها : " رسم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ، فهوثاني رتبة من الدلالة اللغوية ، وهوصناعة شريفة إذ أن الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان ، وأيضا فهي تطلع على ما في الضمائر وتتأدى بها الأغراض إلى البلد البعيد فتقضى الحاجات..." [17] ولكن السؤال المطروح ، كيف نشأت الكتابة ومتى ؟

ففي فجر التاريخ ظهرت الكتابة في أطوارها الأولى في ثلاثة مراكز كبرى من مراكز الحضارة ، وهي الصين والعراق القديم ومصر" [18] وكان ذلك قبل 5000 سنة من ميلاد المسيح .وكانت أول الرسومات التي اكتشفها علماء الآثار للقدماء.

أوالكتابات المسمارية عند السومرين الذين كانوا يقطنون بلاد ما بين النهرين [19] ؛ حيث كان نظام الكتابة بالصورة عند قدماء المصريين ثم تطورت وأصبحت تعتمد على إشارات صوتية ذات دلالة " ففي نصوص مصرية قديمة ترجع إلى حوالي الألف الثالث قبل الميلاد ، نجد مزيجا من الكتابة التصويرية مصحوبا بإشارات رمزية صوتية وهوما يطلق عليه علماء الآثار المصرية الإضافة الصوتية [20] .

ثم تطور هذا النظام من الكتابة وصار يعتمد على المقاطع الصوتية بدلا من التصوير ومن أشهر الكتابات المقطعية القديمة " الخط المسماري ثم ظهرت بعد ذلك الكتابة الأبجدية عند الفينيقيين ثم السريان فالعرب وأخيرا الأوربيين " [21] .

وتكشف الكتابات الأثرية إلى أن أقدم نص عربي وصلنا هونص النمارة في شرق حوران من عام 328 م وهومكتوب بحروف نبطية " [22] .

إن أول من وضع الخط العربي والسرياني " آدم صلى الله عليه وسلم قبل موته بثلاثمائة سنة ، كتبه في الطين ثم طبخه ، فلما انقضى ما كان أصاب الأرض من الغرق وجد كل قوم كتابهم فكتبوا به فكان إسماعيل عليه الصلاة والسلام وجد كتاب العرب " [23]
.

وروى أبوهريرة – رضي الله عنه–أن النبي صلى الله عليه وسلم قال :" خلق الله النون وهي الدواة "[24]

وعن ابن جير عن ابن عباس رضي الله عنهما قال :" لما خلق الله النون وهي الدواة وخلق القلم فقال اكتب فقال وما أكتب قال اكتب ما هوكائن إلى يوم القيامة " [25] .

وهذه الأدلة تؤيد آراء الذين يقولون بان اللغة والخط توفيق من الله ، الذي ألهم الإنسان التكلم والتفكير يقول تعالى :" وعلم آدم الأسماء كلها " [26]

ويعرض المفسرون رأيهم في شأن هذه الآية ويكادون يتفقون على أن الأسماء كلها توفيقية من الله تعالى خلق لآدم علما ضروريا بمعرفة الألفاظ والمعاني ، وأن هذه الألفاظ موضوعة لتلك المعاني" [27] .

ويذهب بعض المؤرخين أن الله لما خلق آدم " بث فيه أسرار الأحرف ولم يبث في أحد من الملائكة ، فخرجت الأحرف على لسان آدم بفنون اللغات فجعلها الله صورا له ومثلت له بأنواع الأشكال "[28] .

وروي عن ابي ذرعن النبي صلى الله عليه وسلم أن إدريس أول من خط بعد آدم صلى الله عليه وسلم ، وعن ابن عباس أن أول من وضع الكتابة العربية اسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام ، وكان أول من نطق بها فوضعت على لفظه ومنطقه "[29] .

أما عباس حسن فقد توصل بعد دراسة وتمحيص – إلى أن اللغة العربية فطرية النشأة ويستدل على ذلك أن " الإنسان العربي والحرف العربي قد تعايشا معا في الجزيرة العربية خلال ثلاث مراحل حياتية " [30]

وهذه المراحل هي :

1- المرحلة الغابية:

تبدأ مع بداية العصر الجليدي الأخير منذ الألف 100 ق.م واستمرت حتى نهايته في الألف (14 –12) ق. م .وقد ورثنا عنها (ا .و.ي) [31] .

ففي هذه المرحلة لم يكن الإنسان يحسن توظيف جهازه النطقي جيدا ، بل كان ينطق بأصوات صراخية أوندائية لا تتجاوز كونها أصواتا ذات دلالة .

2-المرحلة الزراعية: واستمرت حتى الألف 9 ق م وقد ورثنا عنها أصول الحروف (ن، ل، م،ف،ذ). ولكن لست أدري لم أخرج عباس حسن الباء من هذه الزمرة على الرغم من أنها من الحروف الشفوية التي ينطق بها الإنسان عند بداية تعلمه الكلام؟

3-المرحلة الرعوية: واستمرت حتى العصر الجاهلي وفجر الإسلام، وقد ورثنا عنها بقية الحروف[32] .

والرأي الثاني الذي يقول باصطلاحية اللغة وأنها من وضع الإنسان ذات زمن، يروي بن عبد ربه فيما نقل من الروايات: " أن ثلاثة نفر من طي اجتمعوا

ببقعة، وهم: مرامر بن مرة وأسلم بن سدرة وعامر بن جدره فوضعوا الخط وقاسوا هجاء العربية على هجاء السريانية فتعلمه قوم من الأنبار "[33] .

ومازال الناس يتحرون تعلم الخط والكتابة حتى أدركهم الإسلام، ولم يكن هناك غير سبعة عشر إنسانا يكتبون بالعربية وهم: " علي بن أبي طالب– كرم الله وجهه –، وعمربن الخطاب، وطلحة بن عبيد الله، وعثمان، وأبوعبيدة بن الجراح، وأبان بن سعيد بن العاص، وخالد بن سعيد أخوه وأبوحذيفة بن عتبة، ويزيد بن أبي سفيان، وحاطب بن عمربن عبد شمس، والعلاء بن الحضرمي، وأبوسلمة بن عبد الأسد، وعبد الله بن سعد بن أبي سرح، وحويطب بن عبد العزى، وأبوسفيان بن حرب، ومعاوية ولده، وجهيم بن الصلت بن مخرمة" [34]

.

ما بين الرأي القائل بتوفيقية اللغة، والرأي القائل باصطلاحيتها نجد اللغة قد أخذت شيئا من كل رأي ؛ فالله خلق الإنسان وزوده بالاستعدادات الفطرية لتعلم اللغة ،وجعله كائنا اجتماعيا يعيش مع الأخرين من بني جنسه يتأثر بهم ويأخذ عنهم ما اصطلحوا عليه ويؤثر فيهم .

فاللغة إذا تراوحت في وجودها وإبداعها بين الاستعدادات الفطرية والعوامل المكتسبة .

-4 -الحرف العربي بين الدال والمدلول :

لقد كان الإنسان العربي الأول فنانا في تشكيل حروفه وصياغة معانيها والنطق بها بصورة صوتية معبرة عما رسمته اليد ورأته العين ، فيضع بذلك صورة كلامية كاملة للأفكار التي تدور في ذهنه فينقلها بصدق وأمان من نقطة التقاطها صورة مجسدة في الواقع حركت خياله ووجهت إدراكه ، فحكم ذكاءه ليبدع حروفا ناطقة عبر الزمان والمكان .هذه الحروف التي تحولت عبر مسيرة تاريخية طويلة إلى جواد للكلمة ، تحمل المعنى وتنطلق به بعيدا .

إن القراءة الأولية للحرف العربي وشكله تبعث تساؤلات في الذهن مفادها من أين استوحى العربي الأول هذه الأشكال ؟ وما علاقة الشكل بالمعنى

؟ وهل يمكن الحديث عن علاقة منطقية بين الشكل الدال والمعنى ؟ أم أن العلاقة تبقى اعتباطية ؟

كل هذه الأسئلة تفرض علينا تقص حقيقي في تطور شكل الحرف ثم الرجوع إلى مصادره الأولى التي استقي منها وبعدها الوقوف على الدلالات التي يمكن استيحاؤها .

فالألف شكل منقول عن صور كثيرة في الواقع ؛ فهوالواحد من كل شيء ، وهوعلامة على وحدانية الله تعالى " قل هوالله أحد ......" [35]، وهو" الفرد من الرجال وكل فرد لا شبيه له ألف " [36] وفي حساب الجمل الألف يقابله رقم 1 **(37)** وهوعندالفينيقيين مشتق من رأس الثور ، ولفظوه أليف أي وديع [38] ورمز له بـــ ( )و( ) ولعل الصورة الحالية له لا تفترق كثيرا عن صورته الأولى ومعناه مرتبط بشكله ؛ فالشكل العمودي للألف يوحي بتفرده ، وهويشترك مع رقم واحد (1) في شكله ودلالته ، فالله واحد لا شريك له ، والألف حرف وحيد لا شبيه له وهوأدل الحروف في الأبجدية العربية وحتى في بقية اللغات اللاتينية .

جدول يبين شكل الألف وتطوره في جميع العصور التي مر بها :

ق 3 هـــ	ق4 هـــــ	ق 5 هـــ	ق 6 هـــــ	ما بعد ق 6 هـــ

والألف حرف نشيط يقوم بعدة أدوار في الكلمة العربية ؛ فيكون علامة على التعريف وعلامة على التأنيث ، ويرد همزة قطع

أومد أووصل ، ويكون حرف علة .بالإضافة إلى مرونته في التحرك داخل الكلمة ، إذ يكتب مستقلا أومتصلا سواء في بدايتها أووسطها أونهايتها .

ويذكر الجاحظ(ت 255 ﻫ) مكانة الألف التي لا تكاد تخلومنها خطبة أورسالة ، فهي أكثر ترددا والحاجة إليها أشد **(39)** .

وانشد ديسم قال أنشدني أبومحمد اليزيدي :

وخلة اللفظ في الياءات إن فقدت كخلة اللفظ في اللامات والألف (40)

وعلى المستوى الصوتي فإنه يحمل الكلمة إلى تغييرات في المعنى بتغيير في المبني بالإضافة إلى الحركات القصيرة نحو: الفتحة التي هي الألف الصغيرة **(41)** .

وعند نطق الألف ، ينخفض الفك ، ويكون اللسان منبسطا في قعر الفم وتكون الشفتان واسعتين مفتوحتين والأسنان العليا والسفلى منفصلة بعضها عن بعض ، فصورة الألف تطابق شكل النطق ،ولذا كان من السهل على أي واحد منا أن يميز حركة الشفتين عند النطق بها وحتى وإن لم يصله الصوت

<u>حـــــــــرف البـــــــاء :</u>

هوالحرف الثاني من حرف الأبجدية العربية، عرفه النبطيون وضعوا له الرمز) ( ) (دون تنقيط ، ويشبه حرف التاء والثاء اللتان لا تختلفان عنه سوى بالنقط ، ويقابله في الأعداد الرقم (2) ويشبهه في الشكل (٢) الرقم الهندي كتبه الفينيقيون. على الشكل (,) ويلفظ بيت ، ومن المحتمل أن الرمز كان يمثل البيت أوجزءا من أجزائه " **(42)** ويذكر

كامل سليمان الجبوري أن هذه مرحلة ثالثة من مراحل تطور الحرف العربي وسماها بالطور الصوتي ، فللتعبير عن كلمة " شرب " مثلا قد يرمز الإنسان القديم إلى الحرف (س) بالشمس ، والحرف (ر) بالرفش ، وإلى الحرف (ب) بالبيت .."**(43)**.

أما عند الاغريق فقد كتب بالشكل ( ) ولفظوه (بيتا) قبل أن يتحول إلى الرمز الرياضي (B) .

أما في العربية فقد أخذ أربعة أشكال حسب وضعه في الكلمة وهي : بـــ ، ـــبـ ، ـــب ، ب .

أما معناها فقد تتبع اللغويون معانيها فقالوا: الباءة بالمد والباء بحذف الهاء والباهة بإبدال الهمزة هاء، والباه بالألف واللام أربع لغات كلها بمعنى النكاح[44] ويرى عباس حسن أن صوت الباء هوأكثر تمثيلا لمعاني البقر والبجع وأكثر إيحاءا بمعنى الشدة والقوة في الرجل الأب "[45]

3- **التــاء** : حرف قديم عرفه الفينقيون ونطقوه : (تاو) أو(تاء) ونطقه خليط بين حرفي (الطاء والسين) .ولعل هذا ما نلحظه في لهجاتنا في مدينة قسنطينة وباتنة وبسكرة ، ورمزوا له بالرمز ( ) ، ( ) وهوشبيه بالمطرقة ولعل لفظه شبيه بصوتها حين الطرق ويشبه الحرف في الفرنسية والانجليزية وكتبه النبطيون (h)

ولكن شكله في العربية شبيه بحرف الباء في حالة كتابته مفتوحا ولا يختلف عنه إلا في النقطتين ، ويقابله في حساب الجمل العدد 400 ، ومن معانيها : البقرة الحلوب ، وقيل ، التراب الذي سهل العبورعليه وقيل : الآنية التي تحلب فيها الناقة عليه ، وقيل التراب اللين الذي يطلى به البعير من الجرب [46].

قال المهلهل:

أبي فارس الهيجاء في كل حومة وجدك عبد يحلب التاء دائما(47)

ويشبه الهاء، إذا كان مغلقا وتميزه عنها النقطتان، وهذا الاختلاف في الشكل ليكن " ملائما للوضع الذي جاء عليه " [48]

4- **الثـــــاء** : حرف شبيه بحرف الياء والتاء ، وينطق وسطا بين الدال والسين إذ نجد تأرجحه بين هذين الحرفين ، ففي الانجليزية ينطق قريبا من الذال مثل : evry-thing – وهومتكون من حرفين ، أما في بعض اللهجات العربية فينطق (سينا) مثلما نلاحظ في المشرق : مثال (مسال) ولعل هذا النطق راجع إلى بقايا اللغات القديمة التي توارثناها عن الفينقيين والنبطيين وقد عرفه الفينيقيون ورمزوا له برمز شبيه بحرف التاء بالشكل (h, X).

وفي بداية ظهور الإسلام ميز العرب بين الحروف الثلاثة الباء، التاء، والثاء بواسطة التنقيط.وقد ورد وضع النقاط الثلاثة في بادئ الأمر عموديا، ثم صار مثلثا – أوقوسا صغيرا. يفسر أحمد رضا سبب تشابه بعض الحروف يقول:" كل حرفين يلفظان من مخرج واحد يتشابه رسمهما في العربية والسريانية " [49].

ويرى عباس حسن أن حرف الثاء جمع في خصائصه الصوتية بين صوتين هما السين والتاء يقول:" فالثاء وهي تأنيث للسين الرقيقة، وتانيث لتاء التانيث " [50].فعند النطق بها يصحبها صفير خفيف نلمسه في نطق السين ولا يكاد حرف الثاء والتاء يختلفان في المعنى إلا في الإيحاءات الصوتية التي نستخلصها في المثالين الآتيين: حيث نطلق التراب للجاف، والثرى للتراب الندي.

ويقترح خالد قطيش شكلا مخالفا تماما للباء والتاء حتى يسهل تميزه.وهذا الشكل هوكالآتي:

وهوهنا يشبه النخلة [51]

ومعانيها: العين من كل شيء، والثاء الكافية، يكتفي بها عن ذكر الثناء والثواب، والثابة مظلة يتخذها الراعي من أغصان الشجر، وعن الخليل والثابة كالثوية مأوى الغنم [52]

والثاء في حساب الجمل تساوي 500.

5- الجيـــــــم: يحتل الجيم المرتبة الثالثة في الأبجدية العربية، شكله شبيه بحرفي الحاء والخاء، كتبه الفينيقيون (1) ولفظوه

" جيمل " وفي لفظه ما يوحي بكلمة جمل، ومن معانيه: الجمل القوي، أوالجمل المغتلم، " فلوتأملنا صدى صوت الجيم في أنفسنا مثلا ، أي لواستنبطناه لأوحى لنا بالضخامة كإحساس بصري ، وبشيء من الطراوة والحرارة كإحساس لمسي ، وهذا ينسجم مع ما يوحيه منظر الجمل وملمسه ، لا بل ورائحته الدسمة أيضا .وهكذا أطلق العربي بالفعل لفظة (الجيم الشامية) على الجمل الهائج " [53] قال عمرو:

تجدني جيما في الوغي ذا شكيمة(54) ترى البزل(55) فيه راتعات هواربا

ورمزه عند النبطيين مكتوب بشكل أفقي ( ) وهوالشكل الذي اختارته العرب وغابت عنه النقطة مثلما غابت عن بقية الحروف ولم تثبت إلا في عهد الخليل الذي أزال العجمة . ويقابله في حساب الجمل الرقم 3 .

6-الحـــــــاء : ما تميز به هذا الحرف أن العرب الفينيقيين كانوا يلفظونه " حيط " ورمزوا له بالرمز ( ) ، ويتضح أن الرمز مطابق لنطق الحرف ، ويستنتج أن العرب الفينيقيين في لبنان قد عرفوا فن العمارة " فأشادوا وشيدوا قصورا وأسوارا ما زالت آثارها شاهدة بصور وصيدا بلبنان حتى الآن " **(56)**ومن الملاحظ أن هذا الشكل قد عرف بعض الحذف والتطور حتى صار على الشكل ( ) وهوالشكل المعروف في اللغات اللاتينية .غير أن " الحاء مما انفردت بها العرب في كلامهما ،ولا توجد في كلام غيرها " **(57)** .

وتابع الحرف تطوره، وعرف تحسينات على يد الخطاطين في القرون الهجرية الأولى وصار على الشكل الآتي ، ( ) ، ثم استقرت حركة الخط المائل وصار مقوسا ، بالشكل الذي نكتب به الحاء اليوم وهذا العمل يؤكد أن الإنسان بدا يختزل الرموز والأشكال ليعبر عن معاني أكثر بأشكال وحروف أقل .

والتبسيط في الشكل ملمح حضاري يؤكد أن الذين صاروا يكتبون هم كثر والحاء حرف يقابله رقم 8 في الأرقام الهندية (٨) ولعل هذا الرقم قد أخذ شكله من الحرف.

7- حرف الخـــــــاء : وحرف الخاء الشبيه بنظيريه الحاء والجيم ولا يختلف عنهما إلا في النقط حيث كان حرفا غير متشكل بوضوح ، فهويشبه حرف العين معكوسة ( ) **(58)** وصار يتشكل حتى أخذ شكله النهائي مع تطور الكتابة ووضع الإعجام .

8- **حرف الـــــــدال :** ارتبط الحرف كثيرا بالتوجه والجهة وكان الفينيقيون يرمزون له بالرمز

( ) **(59)** ونسميه اليوم دلتا وهذه التسمية ورثناها عن الإغريق الذين أخذوها عن الفينيقيين وأطلقوه على الشكل (دالت) من الدلالة .

" ويبدوا أن الحرف دال قد وجه ذاتيته وشكله في العصر الإسلامي حيث صقل وتميز بالوضوح والاستقلالية عن عدة حروف كانت تكاد أن تطابقه شكلا في العصر

الجاهلي عند النبطيين مثل الكاف والراء واللام والنون " [60] ويقابله في حساب الجمل الرقم 4 . (ع) .

9- حرف الـــــذال : وهوالحرف الذي يلي الدال لشبهه به ، لولا النقطة ، ورمز له اليونانيون

بـــ ( ) ثم ( ) ، ثم ( ) ولفظوه ذيتا " **(61)** .

وقد شبه في نطقه في بعض اللهجات بالزاي ، في مصر ، والشام ، ولعل هذا التغيير الصوتي في النطق يوحي بتشابه الصوتين في الصورة وقربهما في المخرج فهما : صوت أسناني رخومجهور مرقق ويتميز الزاي بأنه لثوي احتكاكي . والذال يقابله في حساب الجمل (700) .

حرف الراء : وهومن اقدم الحروف التي نطق بها الإنسان ، وقد يكون هذا راجع لكثرة استعمال الانسان له عند احتكاكه بالطبيعة ويؤكد عباس حسن أن هذا الحرف من الحروف التي ظهرت في المرحلة الرعوية**(62)** ورسمه الفينيقيون ( ) ثم تطور إلى) (ولفظوه : (ريس) ، وهذا يدل على كلمة (ريش) التي تعني ريش الطيور**(63)** ، ونلحظ أن الحرف أيضا يماثل الريش في شكله .

وكان النبطيون قد ورثوه عن الفينيقيين وكتبوه : ( ) غير أن القاعدتين اللتين كانتا في الأعلى اقتسمتا ،وصار جزءا في أعلى الحرف والجزء الآخر في أسفله على الشكل ( ) في الكتابة المعاصرة ويقابله في حساب الجمل (200) .

ومن معاني الراء التي اكتسبتها عند العرب : الخوف ، قال أبوالحسن على بن عبد الغني الفهري :

أمرتني بركوب البحر أركبه غيري لك الخير فاخصصه بذا الراء

ما أنت نوح تنجيني سفينتـــه ولا المسيح أنا أمشي على المـــــاء

والراء أيضا : الرأي ، قال المطيع بن إياس الكناني في هزيمته التي مدح بها العمروبن يزيد :

وإذا أميـــة حصلـــت كان المهذب في انتمائـــه
وإذا الأمور تفاقمـــت عظما فمصدرها برائــــــه(64)

وهو أيضا نبات له ثمار بيضاء.

11- **حـــــرف الزاي** : اختلف شكل الزاي عن شكل الراء عند النبطيين فقد رمزوا له بــــ ( )وعرفه الفينيقيون ونطقوه : (زين) للدلالة على الجمال [65] مصداقا لقوله تعالى :" المال والبنون زينة الحياة الدنيا "[66]

غير أن صورة الزاي حاليا مطابقة تماما للراء مع اختلاف في نقطة فوق الحرف .

وقد تعددت معانيه عند العرب فهو: الرجل الكثير الأكل ، والجمع ، والجلد اليابس [67] وهوفي حساب الجمل يقابل الرقم 7 .

12- حـــــــرف الطاء : عرفه الفينيقيون ونطقوا به (طيت) أو(طاد) كما هومعروف في العامية الجزائرية ، ووضعوا له الرمز ( ) ثم تحول إلى الشكل ( ) .

وقد عرف أشكالا شبيهة بالطاء الحديثة عند النبطيين قبل الإسلام **(68).**

وفي اللغات اللاتينية الحديثة يكتب بحرفين (TA) أو(TO) أو(TI) باندماج التاء وحرف العلة الذي يصير نطقه مفخما. يختلف نطق الطاء حديثا عن نطقها قديما ، حيث أجمع القدماء على أنها صوت مجهور في حين أثبتت المخابر أنها صوت مهموس مطبق يقول سيبويه :" لولا الإطباق لصارت الطاء دالا " **(69)**

ومعنى الطاء مهبط الوادي . وقيل المكان السهل [70]وهوفي حساب الجمل يقابل الرقم 9 .

13- حرف الظاء : الشكل الذي توارثناه في العصر الجاهلي عن الكتابة النبطية هو: ( ) [71] من غير نقطة ، والملاحظ أن هذا الحرف لم يطرأ عليه تغيير كبير ، بل ماعدا تغيير العمود الذي يحمله والظاء صوت التيس ، وقيل : الإنسان الكبير المسن وهوفي حساب الجمل يقابل الرقـــم 800 .

14- حـــــرف الكاف : كتبه الفينيقيون على الشكل ( ) ولفظوه كاف ،وقد عرف تحولات كثيرة في شكله مثل: ( ) ،والشكل ( ) هوالصورة المقلوبة للكاف في اللاتينية .(k).

وكتبه النبطيون على الشكل ( ) **(72)**

( ) **(73)** وهوشبيه في صورته بـــ (الدال) أو(الزاي) و (الراء) عند النبطيين وفي بعض صوره يشبه اللام أيضا لا سيما إذا ورد في آخر الكلمة .

والكاف " الرجل المصلح للأمور ، والرجل العفيف أيضا ،وقيل: الوكيل "

قال كثير عزة :

جواد إذا ما جئت تبغي نواله وكاف إذا ما الحرب شب شهابها [73]

وهوفي حساب الجمل يقابله الرقم 20

حرف اللام : عرفه الفينيقيون ،وكتبوه بالشكل ( ) قبل أن يتطور إلى) (و( ) ولفظوه : (لامد)ونلاحظ أن اللام هنا كتبت في الاتجاهين لأن الفينيقيين " كانوا يكتبون في الاتجاهين متتبعين في ذلك سكة المحراث الذي يحرثون به الأرض ذهابا وإيابا " [74] ونلحظ أن أشكال اللام تشبه الحرف اللاتيني (L) .

وفي معنى اللام نجد : الشجر الأخضر ، أوالمستوي أواسم السهم. أنشد أبوالمحجن الثقفي :

أصبحت في روضة زهراء مونقة ولا مها من رياح الدوتر تعد [75]

ويرى العلايلي أن من معاني اللام ، الملاصقة والمساس ، وذلك بمعرض تحليله لمعنى لفظة (جبل) " [76] وهوفي حساب الجمل يقابله الرقم 30 .

16- الميــــم : تؤكد الأبحاث الصوتية أن حرف الميم من أسهل الأصوات نطقا؛ ذلك أنه يرتبط بالشفتين ومن ثم وجدنا أن الطفل الصغير أول ما يبدأ بالنطق ينطبق بهذا الحرف في لفظه : (ماما) والأمر نفسه ينسحب على الإنسان الأول الذي عرف الميم ونطق به باعتباره أول حرف يعرفه .

عرف الفينيقيون الميم ورمزوا له (   ) ثم طوروه إلى الشكل (   )
أو (   ) (   ) ونطقوه ميما ، وتحول هذا الحرف فيما بعد عند اللاتين إلى الحرف آم (m) . أما الأنباط فقد رمزوا له بـــ (   ) و
(   ) ووجدت نقوش كتبت فيها الميم بالشكل(،   ) ثم بالشكل (مــ ، مـــــ) [77] وهذا شكل الميم الحالي .

ومعانيها تكاد تتحد في حقل واحد وهي النبيذ والخمر ، وقيل : البرسام [78] وهوفي حساب الجمل يقابله الرقم 40 .

17- حرف النون : رمز له الفينيقيون بالرمز (h) ثم طوروه فيما بعد إلى الشكل (   ) وقد نقله اليونان فكتبوه ( ) ثم تطور إلى الشكل (   ) ، ثم توارثه الأنباط ورمزوا له بـــــ (   ) [79]

وللنون معان متعددة ذكر منها في القرآن الكريم .قال تعالى : " **ن والقلم وما يسطرون**" [80] وهنا بمعنى الدواة وفي مقام آخر يقول تعالى :" **وذا النون إذ ذهب مغاضبا** " [81] يعني صاحب الحوت .وفي حساب الجمل يقابله الرقم 50 .

- **18- حرف الصاد** : ترتبط تسمية هذا الحرف بصوته عند الفينيقيين الذين رمزوا له بـــ 3 وهوالرقم 3 في التعداد الهندي ، وسموه أيضا بـــ(صادي) أورمزوا له فيما بعد (   ) [82] ولعل في رمزه هذا دلالة أيضا على ذلك ؛ فالعمود يمثل الحاجز والمربع يمثل الشيء المصطدم ويصف عباس حسن هذا الحرف بخاصية الصلابة والصقل والصفاء 2 وقد تحول هذا الحرف بعد حركة دائرية فصار في القرن الأول الهجري على الشكل (   ) ، ليضاف إليه الخط المائل في أسفله في القرن الخامس الهجري [83] ثم أخذ أشكالا فنية رائعة مع أنواع الخطوط العربية مثل الخط الكوفي والثلث ،والرقعي ....

- ومن معانيه .الديك المتمرغ في التراب ، وقيل الرجل العطشان ، وقيل : عرق بين عيني البعير وأنفه [84].

- **19- حرف العين** : ارتبط ظهور هذا الحرف بالعين البشرية ، وكان من الحروف التي عرفها الإنسان في مراحل متقدمة ورمز لـــه الفنيقيون بـــــــــ (   ) ولفظوه : (عين) وكتبه الأنباط (   )

) أما الرمز الأول الذي وضعه الفينيقيون فهوالذي تحول إلى حرف (a) أو(O) بالفرنسية وفقد خصائصه النطقية في هذه اللغة وغيرها من اللغات وهي كثيرة الاستعمال في العربية ولكنها "قليلة في كلام بعض الأمم ومفقودة في كلام كثير منهم "(85) وللعين أكثر من مائة 100 معنى منها السحابة قال عنترة بن شداد :

جاءت عليه كل عين ثرة فتركن كل قرارة كالدرهم (86)

والعين عين السقاء ، والجاسوس (87) ، ويقابلها في حساب الجمل الرقم 70 .

20- **حرف الغين** : وهونظير العين وشبيهه ، وإن كان المؤرخون لم يذكروا رمزه " فإن هذا لا ينفي احتمال أنهم يكونون قد عرفوه وأسندوا رمزه إلى أحد أشكال حروفهم " (88)

ومن معانيها : الإبل الواردة إلى الماء ، وقيل الغيم ، وقيل : الشجر الملتف وذكر العطش .

وفي الشجر الملتف انشد الفراء:

لعرض من الأعراض يمسي حمامة ويضحي على أفنانه العين يهتف

أحب إلى قلبي من الديك ريـــــــة وباب إذا ما مال للغلق يصـــــرف (89)

21- **حرف القاف** : عرفه الفينيقيون ، ورمزوا له( ) ثم تطور إلى الشكل ( ) ولفظوه (قوف) أو(قاف) (90)

والقاف من الحروف السمعية (91) وقد وصفها علماء التجويد بأصوات القلقلة والاستعلاء ، ويوضح الرضى سبب هذه التسمية يقول :"لأنها يصحبها ضغط اللسان في مخرجها في الوقف مع شدة الصوت المتصعد من الصدر ، وهذا الضغط التام يمنع خروج ذلك الصوت ، فإذا أردت بيانها للمخاطب احتجت إلى قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتى يخرج صوتها فتسمع " (92) .

وينعدم هذا الحرف في اللغات اللاتينية ، ويقابله الحرف (Q) ، ونلحظ انه فقد صفته النطقية العربية ، واندمج في حرف الكاف .

ولمعاني القاف نذكر : الرجل المستغني من الرجال ،والمثري ، والرجل المصلح بين القوم ،وقيل : الرقبة والقفا .

وتشترك القاف مع الكاف في معنى : الرجل المصلح للأمور ،والوكيل (93) ويقابله في العدد الرقم 100 .

22- **حرف السين** : عرفه الفينيقيون ورمزوا له بالشكل ( ) وهومأخوذ عن العمود الفقري للسمكة ثم طوروه إلى الشكل ( ) وأخيرا ( ) ولفظوه : " سامك ، أوسامق " (94) وكتبه العرب النبطيون على الشكل : ( ) و( ) (95)ونلحظ تشابها كبيرا بين الرمز الفينيقي والرمز النبطي ولا يختلف الحرف الحالي كثيرا عن الرموز السابقة الذكر ، إذ أن الحرف مر بحركات موضعية ، فتحول من الشكل العمودي إلى الشكل الأفقي س.

23- **حرف الشين** : ظهر هذا الحرف عند الفينيقين ولكن الرمز الذي وضعوه له بعيد في شكله عن رمز السين ، حيث كان على الشكل ( ) ثم صار ( ) ثم ( ) .

ولكن عندما جاء الأنباط وضعوا له رمز السين هو( ) (96) ولما جاء الإسلام وضع له العرب النقاط الثلاث فوقه وعند اللاتين فإن الحرف يكتب بالجمع بين حرفي السين والحاء ( ) وهذا الاختلاف في الكتابة يؤدي إلى تذبذب في وظيفة الحرف ، وصعوبة قراءته عند المبتدئين .

24- **حرف الهاء** : عرفه الفينيقيون ،ووضعوا له الرمز( ) الذي لفظوه : هي أو" حي " " ثم طوروا رمزه إلى الشكل ( ) ثم أصبح على الشكل ( ) وتناقله النبطيون على الشكل ( ) أو( ) ولكن في نهاية الكلمة كتب على الشكل ( ) – ( ) (97) وتطور هذا الشكل وصار على صورته الحالية .

فالهاء عند العرب يقابله حرف الحاء في اللاتينية ، ولعل هذا التقابل راجع إلى تقارب الحرفين في المخرج فكلاهما حلقي ؛ فالحاء هوالنظير المهموس للعين ، وتشترك الهاء والحاء في الحرف اللاتيني ، فقد كتبا (H) .

ومن معاني الهاء قالوا هي بياض في وجه الظبي ، وقيل اللهاة(98) .

25- **حرف الواو:** من الحروف التي عرفها الفينيقيون أيضا ورمزوا له بـــ Y) (ثم تطور فيما بعد ليصبح على الشكل (أو) ولفظوه " واو" وقد عرف هذا الشكل تطورا في العصر الجاهلي :( )أو( ) [99] ، ويلفظ بضم الشفتين ورد الهواء إلى الخلف " أي في جوف الفم " ويوجد فرق بسيط بينهما وبين الضمة ومعاني الواوالبعير ذوالسنام العظيم ، وقيل : الجمل الذي له سنامان وقيل: البعير الفالج وقيل: الموت .

قال أبوذؤيب الهذلي :

وكم مجتد أغنيته بعد فقره فآب بواوجمة وسوام [100]

26- **حرف الياء** : ظهر حرف الياء مع ظهور الأبجدية الأولى ، ورمز له الفينيقيون بـــ( ) ثم تطور إلى الشكل : " ، ، " ولفظوه" يد" أو" يود" ولعلنا نلمس علاقة طبيعية بين شكل الحرف ولفظه ويد الإنسان .

وأخذه النبطيون وأدخلوا عليه استحسانا ، فأصبح على الشكل " C " أو" " بنهاية الكلمة و" **عـــ** " أو" " بوسط الكلمة [101] .

27- الهمزة : لم ينقل لنا المؤرخون ، أوباحثوا علم الآثار أن هذا الحرف عرفه الفينيقيون والأنباط [102] ولكن عرفه العرب في العصر الإسلامي ورمز لها الخليل بـــ " ء " مأخوذة عن العين لقربها من المخرج ومن معاني الياء : الناحية والحية وفضلة اللبن في الضروع والثدي وقيل الصوت [103] ومن ثم نخلص إلى أن الحرف العربي مر بثلاث مراحل هي :

1- مرحلة وضع الرمز وكانت عند الفينيقيين .

2- مرحلة تقليد الرمز وكان عند النبطيين .

3- مرحلة صقل الحرف وكانت عند المسلمين.

وهذه النشأة الأولى للحرف كانت القاعدة الأساس لكثير من الأبجديات العالمية التي ترجع في شكلها إلى أصل واحد كما وجدنا العلاقة بين الشكل ولفظه الذي أخذه من مرجعية ارتبطت بالإنسان وبيئته .

5-علاقة الصوت بالشكل:

إن طبيعة العلاقة بين الحرف والصوت لا يمكن ادراك أسرارها، أوالوقوف على ماهية العلاقة بينهما ، ما لم نستقرأ الدراسات العربية القديمة ونقف على ما قاله اللغويون في هذا المجال وما خلصوا إليه من رأي يثبتون به أوينفون هذه العلاقة .

فالعلاقة بين الدال والمدلول يمتد النقاش حولها إلى الدراسات الفلسفية عند الإغريق الذين تركوا أثرا واضحا في الدراسات الفلسفية العربية . فالجاحظ في تعريفه للصوت يدرك العلاقة بينه وبين اللفظ يقول : " والصوت هوآلة اللفظ وهوالجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف " (104)

".فالصوت هوالمظهر المادي الفزيولوجي المسموع واللفظ هي تلك الرقوم التي تدرك بحاسة البصر ، ومن ثم كانت حاستا السمع والبصر متلازمتين في عملية التكلم .

أما من جهة علاقة الصوت بالحرف فيمكن تلمسها في الرواية التي نسبت إلى أبي الأسود الدؤلي ، انه كان أول من فكر في وضع رموز للحركات ، يضبط بها الرسم القرآني حتى لا يتفشى اللحن ، ، فيروى عن المبرد :" لما وضع أبوالأسود النحو، قال : ابغوإلي رجلا ، وليكن لقنا ، فطلب الرجل ، فلم يجد إلا في عبد القيس ، فقال أبوالأسود : إذا رأيتني لفظت الحرف فضممت شفتي ، فاجعل أمام الحرف نقطة ، فإذا ضممت شفتي بغنة ، فاجعل نقطتين ، فإذا رأيتني قد كسرت شفتي فاجعل أسفل الحرف نقطة .

" فإذا كسرت شفتي بغنة ، فاجعل نقطتين ، فإذا رأيتني قد فتحت شفتي فاجعل على الحرف نقطة ، فإذا فتحت شفتي بغنة فاجعل نقطتين "(105) .

فهذه صورة من صور ارتباط النطق بشكل الحرف ، ولما جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ)استكمل الشكل ووضعه واشتق الحركات من الحروف ، وكذلك السكون والتضعيف يقول المبرد : " الشكل الذي في الكتب من عمل الخليل وهومأخوذ من صور الحروف ، فالضمة واوصغيرة في أعلى الحرف لئلا تلتبس بالواوالمكتوبة ،والكسرة ياء تحت الحرف ،والفتحة ألف مبطوحة فوق الحرف "(106) ولعلنا نلتمس صورة سمعية لنطق الحرف نطقا سليما بعد ضبط هذه الحركات ، فالضمة والواوحركة وحرف ومقطع قصير " ص ، ح " يمثلان حركة الشفتين عند النطق بالصامت المضموم أوالصائت " الواو" .

وإنما جعلت الكسرة – التي هي خط أفقي قصير –تحت الحرف إشارة إلى كسر الشفتين عند النطق بالحرف ، وأما التسمية فهي مأخوذة أيضا من شكل الشفتين ووضعهما .

وأما الألف المبطوحة ، فهي مصطلح وضعه المبرد ليدل به على انبطاح الشفتين عند النطق بالحرف المفتوح ، زيادة إلى أن شكل الفتحة خط أفقي قصير " أي مبطوح " والبطح" هوتبسط الشيء وامتداده "[107] وهوالاتساع عرضا [108] .

وأنشد ذوالرمة :

إذا تبطحن على المحامل تبطح البط بجنب الساحل [109]

إذا كانت الحركات قد ارتبطت بشكل النطق ، فهل معنى هذا أن كل حروف العربية لها علاقة منطقية بالصوت ؟ .

يمكن أن نحدد من خلال إيحاءات صوتية لبعض حروف العربية مثل – الواو، اللام ، السين ، والألف .

فالواو: تنطق باجتماع الشفتين مشكلتين دائرة صغيرة ثم تنفرجان ، فينخفض الحنك الأسفل الذي هوفي نظري ذيل الواوأوالانحراف الممتد والذي يشبه في شكله حرفي الراء والزاي .

أما اللام ،وهوحرف مجهور يتشكل على مرحلتين هما :

المرحلة الأولى : تلتصق مقدمة اللسان بسقف الحنك قريبا من اللثة فينحبس الهواء فيشكل الخط العمودي " ا " .

المرحلةالثانية : ينفك اللسان ،وينفلت النفس نحوالخارج فيتشكل الخط المنعرج أسفل اللام ( )وهكذا فإن" طريقة النطق بصوت اللام تماثل الأحداث التي يتم فيها الالتصاق مما يجيز تصنيفها في فئة الحروف الإيمائية التمثيلية وهي هنا لمسية" [109] وقد صنفها من الأحرف الذوقية .

وأما السين فحرف مهموس ، يخرج من بين الأسنان ، يتسرب الهواء بينها ، فيحدث الصوت ،ولعل رأس السين يمثل الأسنان التي يخرج من بينها الهواء .

وأما الألف حرف طليق لطلاقة الصوت أوجريان الهواء في الفم بحرية ، حيث إن شكله يمثل امتداد الفم عموديا أثناء النطق به .

أما بقية الحروف فيتعذر إيجاد تفسير منطقي يربط بين الصوت ورسمه ." فالكتابة في أية لغة لا تعكس صورة النطق لهذه اللغة بشكل دقيق ، فهي وسيلة عاجزة عن تصوير كافة الخصائص الصوتية لهذه اللغة المنطوقة مثل عوامل السرعة والزمن والبعد واختلاف النطق حسب الأفراد واللهجات ، وكل ذلك يؤدي إلى طائفة من الاختلافات في أحوال نطق الصوت الواحد بالإضافة إلى إنتاج الصوت اللغوي عمل فردي يختلف من فرد إلى فرد . ومن ثم عندما يتحول الصوت اللغوي إلى حرف مكتوب يصبح رمزا ويسقط من حسابه كل تلك الاختلافات " [110]

6-جهة الكتابة وفضاؤها :

يتميز نظام الكتابة في العربية " من اليمين إلى اليسار " وكان على الأغلب من عمل الفينيقيين في بيبلوس وأصحاب الحضارة السامية في سوريا هم : الأموريون والكنعانيون والآراميون والعبرانيون " [111] .

وكان هذا الاختيار الصائب في التوجه من اليمين إلى اليسار نابع من اعتنائهم بزراعة الأرض ،وطريقتهم في حرثها ، فقد استخدمه العرب الفينيقيون الأوائل الذين وضعوا أصول الأبـــــــجديات الحالية ... طبقا لسير المحراث الذي كانوا يحرثون به الأرض ذهابا وإيابا "[112] .

وظل هذا العمل سائدا في الكتابة العربية حتى جاء الإسلام ، فاستحسنه المسلمون ودعوا إليه ، يقول سعيد بن العاص :" من لم يكتب فيمينه يسرى " [113] .

ويشبه أحد الباحثين الكتابة من اليسار إلى اليمين كمن يقود سيارة إلى الخلف ، فلا يرى الحرف الذي يكتبه ، ولايتحكم في استقامة السطر إلا بصعوبة [114]

ويقول:جون بول أرمان :"الطريقة العربية من اليمين إلى اليسارفن مدهش " [115]

يسير الحرف العربي في تقدم مستمر إلا في الأحوال التي تمثلها العقد كالصاد والعين ،والفاء ، إنه يتمتع بالانسجام في شكله وهندسته عند الاتصال يرتفع وينزل يمتد نحوالأمام فترتاح العين لتتبع هذا الإتجاه في سيره ،ويكاد شكله ينطق لشبهه بأغصان النباتات والورود ؛ فهومستلهم من الطبيعة الحية وبذا صار حيا ينبض بالحركة والحيوية .

إن الأشكال التي تمثلها الحروف في دورانها وطولها وعرضها وتقدمها وتراجعها من الأعلى إلى الأسفل ،ومن اليمين إلى اليسار أوالعكس .تظهر تعاقب الحروف في تناغم

يسحر العقول ، ويأخذ بلبها ، وينتقل المعنى فيبثه توازنا وانسجاما ،ويلمس الرائي قوة معنوية تنبعث من قوة السطر المستند إلى قاعدة صلبة .

فالحرف عمارة الكلمات وهندستها ، تسكن إليه النفس وترتاح ، وهوالهيكل العظمي الذي يحفظ للكلام استقامته وتوازنه .

إن الدلالة البصرية للخط العربي تتلمس فضاءات وفراغات بين السطور ، وبين الكلمات تريح النظر مرة بعد مرة في محطات القراءة .

واتخذ المبدع من الحرف صخرة تأوي إليها الدلالات فهوثنائي الروافد :" رافد بصري شكلي ورافد دلالي عقلي ؛ فالرافد البصري هوالرافد ذوالمرجعية المادية الشكلية والصوتية والتشكيلية من جهة قواعد وآلية اللغة والرافد الدلالي هوالمحمول الأدبي والمعاني المنبثقة من الكلمات والأحرف "(116).

مثلت الكتابة منذ زمن جسدا انبعثت فيه روح المعنى وصارا متلاحمين فاهتدى بهديه المتعلمون ،وأقبلوا على المؤلفات يلامسون حروفها بأبصارهم ويلتهمون أفكارها بعقولهم ، فانتصرت بعد بازدياد عدد المقبلين عليها ،فهي " قطب الأدب ،وملاك الحكمة ولسان ناطق بالفضل ، وميزان يدل على رجاحة العقل ،والكتابة نور العلم ، وفدامة العقول وميدان الفضل والعدل ..". (117)

وكان الصراع قائما حينها بين البياض والسواد ، ينتصر السواد حينا والبياض أحيانا اخرى ، وتختلف المساحات من النثر إلى الشعر ، فالشكل لا يمكن إغفال أهميته في تحديد كلمة ،أوجملة أوفقرة – أوحتى قصيدة بأكملها (118) وغالبا ما يرسم الشاعر لوحة فنية بكلماته ، فتسبح أفكارنا وخيالاتنا في عالم الأشكال والألوان والمخلوقات .

تتحرك الدلالة وتتدفق بتحرك السواد ،ويحضر البياض لتسكت كل الدلالات وتتحرك دلالة الرضى بالصمت ، أوالتأمل ،أوالتعجب ، أودلالة المساءلة .... لم كل هذا السكون وكل هذه الفراغات ؟

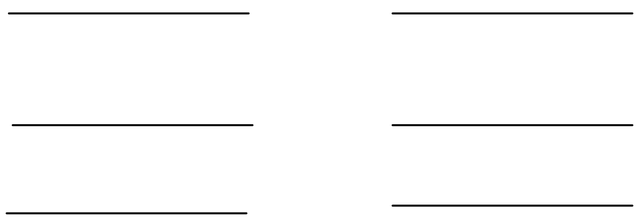
" فإذا كان النطق "في موضعه من أشرف خصال العارف ....فإن الصمت لا يختص به اللسان لكنه على القلب والجوارح كلها " . (119) في هذه الثنائية الضدية يكمن العدم والوجود ، الحياة ،واللاحياة ، فنمارس التمرد ضد السوادالذي يستحيل في بعض الأمور علامة دالة على الحزن والتأسي ويستحيل البياض علامة تنبض بالفرح والسرور

والارتياح فهي :" صفحات نور عليها سطور ظلام ....كأنه صبح منقش بظلام ، كأنه ليل على صفحات نور ، كأنه حديقة الأحداق . خط كالروض الممطور ،والوشي المنشور ،والدر المنثور..." (120) .

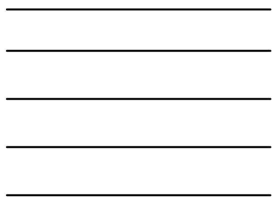
فتقنية التوازي بين المتضادين نلمسها في هذا النص الذي سعى إلى تبيان جماليات الخط العربي ، من خلال تعاقب الأسطرالتي يتخللها البياض فيجعل النص نابضا إضافة إلى نبضات الصوت والدلالة .

فإذا وقع نظرنا على قصيدتين الأولى قديمة والثانية حديثة فإن أول ملمح ندركه هوالفرق بين القصيديتين اللتان تختلفان في الشكل ، فاختلاف الأبيات عن الأسطر واضح كما يبينه الشكل الآتي :

الشكل الأول :



الشكل الثانـي :



ونميز أيضا الفراغات والمساحات البيضاء واسعة في القصيدة الحرة ، فتبعثنا القراءة الشعرية للبحث عن القافية والروي وتبيان نوعهما في حين نميزهما بسرعة في القصيدة الأولى " من الشعر العمودي " ويتحقق التناغم الموسيقي ، وتتراقص الأحرف في أعيننا قبل أن نحركها بأصواتنا .

إننا تحولنا من مسار القراءة السيميائية الأفقية إلى قراءة عمودية وفي كل نتحسس مسار الاستقرار ونقطته فعلامة الوقف هي نهاية مؤقتة ،لتبدأ رحلة البحث عن الاستقرار من جديد ، وهكذا تتواصل الرحلة حتى تكتمل صورة النص إيقاعا .

" إن الشاعر المعاصر يتعامل مع القارئ أكثر من السامع كما يتعامل مع المكان الذي يمنحه فضاء مرئيا ، ومن ثم فتعامله يتم من خلال وسيطين فضاء الورقة والكتابة ونوعها وسمتها فيعوض الشفاهة بالكتابة ويتقدم البصر على السمع في ادراك العملية الايقاعية الناجمة مـــــن التكرار الذي يطغى على العناصر البديعية "[(121)] .

ولنأخذ مقطعا من قصيدة : تجليات نبي سقط من الموت سهوا لـــ:يوسف وغليسي

واقف ... أستعيد بقايا الجراحْ ....

في خريف الهوى ... عند مفترق الذكريات.......

كصفصافة صعرت خدها للرياحْ!

واقف ... أتحسس ذاكرة اليأس ضمأى........

يزيد اشتعال المدى ،،

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي .

ومن دمي المستباحْ ! [(122)]

إن حركة السواد البطيئة المليئة بالآلام والمآسي تحمل الذات المتألمة إلى المجهول، إلى اللاتجاه ، فالوقوف سكون الجسم ، ليفسح المجال للنفس كي تتكلم ، تتأمل ، تبحث عن وطن ضاع ، وماكان ينبغي أن يضيع .صمت ووقوف ،حوار مع الروح ، بحث طويل في دفاتر الذاكرة الممتدة فتمتد معها مساحة الكتابة ، ثم تتقلص عندما يستأنف الحديث ويتراوح الحوار الداخلي الذي تغيب فيه الروح مع عودتها من جديد ليعود الألم

تمثل النقاط المتتالية محطات توقف وتأمل ويستريح فيها الشاعر من حياته المثقلة بالجراح .

وعلامة التعجب التي تحضر في السطر الثالث ، مشككة في قدرة الذات الشاعرة على الصمود أمام الرياح .إن الشاعرفي صراع داخلي يجذبه إلى الشك تارة ،والاستغراب من الوضع الذي آل إليه وطنه تارة أخرى.

7-الحرف العربي حامل الإعجاز القرآني :

عرفت الكتابة العربية قمة عطائها وعظيم قدرها وجلالها لما جاء الإسلام ونزل القرآن الذي حفظ للأمة تاريخها ،وسما بلغتها وحفظها من كل تحريف أوضياع قال تعالى :" **إنا نحن نزلنا الذكرى وإنا له لحافظون** " (123) ومن عظمة الرسالة المحمدية أن جاءت بدايتها تمجد العلم وترسي قواعد القراءة والكتابة ، قال جل وعلا :" **اقرأ باسم ربك ...**" (124) كم أشاد بفضل القلم قال : "**الذي علم بالقلم علم الإنســــــان ما لم يعلم** " (125) ثم أثبت قيمته ومكانته في حياة البشر ، حيث أقسم به لشرف مكانته يقول تعالى :" **ن والقلم وما يسطرون** " (126) والإقسام لا يقع منه سبحانه إلا بشريف ما أبدع، وكريم ما اخترع ، كالشمس والقمر والنجوم " (127) وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " من قلم قلما يكتب به علما أعطاه الله شجرة في الجنة خير من الدنيا وما فيها " (128) .سما القرآن بلغة العربية لفظا ومعنى ، فكان التحدي الأعظم لسانيا ، فانبرت القبائل العربية على رأسها قريش تعمل فكرها في أسرار هذا الكتاب الذي نزل بلغتهم فأعجزهم عن القول وصنوفه .

أمة عرفت بالفصاحة والبلاغة ، فجاء القرآن أفصح وأبلغ بلفظه ودلالته ، ومن أشرف الآيات الدالة على الإعجاز الحروف المقطعة التي تصدرت تسعا وعشرين سورة

من القرآن ومجموعها " بحذف المكرر منها أربعة عشر حرفا وهي : أ ، ل ، م ، ص ، و، ك ، هـ ، ي ، ع ، ط ، س ، ح ، ق ، ن .

يجمعها قولك : نص حكيم قاطع له سر . وهي نصف الحروف عددا والمذكور منها أشرف من المتروك وبيان ذلك من صناعة التصريف ، قال الزمخشري : "وهذه الحروف يعني من المهموسة والمجهورة ، ومن الرخوة والشديدة ، ومن المطبقة والمفتوحة ، ومن المستعلية والمنخفضة ومن حروف القلقلة "(129)

فاحتار المفسرون في فك رموزها واكتفوا بالقول على أنها : " نماذج من الحروف التي يتألف منها هذا القرآن فيجيئ نسقا جديدا لا يستطيعه البشر مع أنهم يملكون الحروف ويعرفون الكلمات ولكنهم يعجزون أن يصوغوا منها مثلما تصوغه القدرة الإلهية المبدعة لهذا القرآن " (130)

إن ما نورده هنا عن الفقهاء واللغويين الذين ذهبوا مذاهب شتى في تأويل معاني هذه الحروف بتلمس الأسباب التي وضعت لها إضافة إلى تصدرها السور .

فمنهم من قال هي مما استأثر الله بعلمه فردوا علمها إلى الله ولم يفسروها ، ومنهم من فسرها وقال هي أسماء سور بدليل سورة " ص " و" ق " .وذهب فريق ثالث إلى أنها من أسماء القرآن ، ويقصد به السورة وقيل أسماء من أسماء الله تعالى (131) وقيل : "هذه الأحرف الثلاثة يقصد " الم " من التسعة والعشرين حرفا دارت فيها الألسن كلها ليس منها حرف إلا وهومفتاح اسم من أسمائه ، وليس من حرف الا وهومن آلائه وبلائه : وليس منها حرف إلا وهوفي مدة أقوام وآجالهم " (132)

في حين نجد فريقا آخر انتصر لكل الدلالات ، بحجة أن الكلمة الواحدة تطلق على معاني كثيرة (133)

ويضيف السيد قطب على تفسير هذه الحروف رؤية اعجازية تميز بها القرآن كله وهوالتحدي الصارخ للكفار الذين أنكروا على الرسول وحيه ورسالته يقول :" من هذه الحروف وأمثالها تتألف آيات الكتاب الحكيم الذي ينكرون أن يكون الله قد أوحى به إلى الرسول وهذه الحروف في متناول أيديهم ، ثم لا يبلغون أن يؤلفوا منها آية واحدة من مثل آيات الكتاب كما يتحداهم في هذه السورة ، ولا يقودهم هذا إلى التدبر وإدراك أن الوحي

هومفرق الطريق بينهم ، وبين الرسول ، وأنه لولا هذا الوحي لوقف وقفتهم عاجزا عن تأليف آية واحدة من هذه الحروف المبذولة للجميع " (134) .

إنه برهان آخر على أن هذا الكلام ليس من صنع البشر .

طبيعة الحروف المقطعة :

لقد وردت هذه الحروف أحادية وثنائية وثلاثية ، ورباعية وخماسية مشاكلة بذلك أنماط الكلمات في العربية فمنها الأدوات المتكونة من حرف نحوالباء ، الكاف في حروف الجر ، ومنها المتكونة من حرفين نحو: مع – من ومنها الكلمة ذات الأصل الثلاثي ومازاد عنها كان رباعيا أوخماسيا فكذلك هي الحروف المقطعة منها ما هوأحادي كـــ : ص ، ون ، وق ، وثنائي ، كـــ طه ويسن والحواميم ، وثلاثي مثل : ألم ، طسم ، ورباعي ، المر ، المص ، وخماسي ؛ كهيعص وحمعسق " (135).

ولوتدبرنا ترتيب هذه الحروف ، فإننا نجد مراعاة المخارج المتباعدة فحصل بذلك التناسق والانسجام البديع الناجم من حسن التأليف ، إذ نجد مراتب الفصاحة الاثنا عشر التي تحدث عنها السيوطي مؤسسة على مخارج الحروف منها :" الانحدار من المخرج الأعلى إلى الأوسط إلى الأدنى نحـــــــــو(ع ، د ، ب) " (136) .

فــ (ألم) اشتملت على ثلاث حروف هي : الهمزة وهي حرف حلقي يخرج من أقصى الحلق ، ثم يليها حرف اللام وهومن الحروف المستفلة وأشد الحروف اعتمادا على اللسان ، ثم الميم الحرف الشفوي.

وهذه الحروف الثلاثة تمثل أصول المخارج فترتيب القرآن من البداية إلى الوسط إلى النهاية، فالألف للبداية ، واللام للتوسط ، والميم للنهاية ؛ فالبداية كانت بالخلق قال تعالى : " وفي خلقكم وما يبث من دابة آيات لقوم يوقنون " (137) ،وكان التشريع والأوامر والنواهي متوسطا بداية الخلق ونهايته ، رسالة يكلف بها بنوالبشر قال تعالى :" **ثم جعلناك على شريعة من الأمر فاتبعها ولا تتبع أهواء الذيـــن لايعلمون** " (138).

وكانت النهاية بالحساب كل بما كسبت يداه يقول تعالى :" **وقيل اليوم ننساكم كما نسيتم لقاء يومكم هذا ومأواكم النار وما لكم من ناصرين** " (139)

وأما السور التي بنيت على حرف واحد من ذلك " ص " و" ق " الذي يقسم به الله تعالى ، كما يقسم بالقرآن ذي الذكر ؛ فالصاد صوت تخرجه "حنجرة الانسان إنما يخرج

هكذا من هذه الحنجرة بقدرة الخالق المبدع الذي صنع الحنجرة وما تخرجه من أصوات ، وما يملك البشر أن يصنعوا مثل هذه الحنجرة الحية التي تخرج هذه الأصوات ، وإنها لمعجزة خارقة لوكان الناس يتدبرون الخوارق المعجزة في كل جزئية من جزئية كيانهم القريب ولوعقلوها ما دهشوا لوحي يوحيه الله لبشر يختاره منهم ، فالوحي ليس أكثر غرابة من ابداع تكوينهم هذه الخصائص المعجزات " **صاد ...والقرآن ذي الذكر** " (140)

وارتبطت السورتان بذكر القرآن والقسم به قال تعالى : ق والقرآن المجيد " وقال أيضا :" ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة وشقاق ".

لوتأملنا سورة " ق " لوجدناها مبنية على الكلمات القافية ،فالحديث يتراوح بين ذكر القرآن ، وذكر الخلق وتكرير القول ، والاقتراب من ابن آدم " كذبت قبلهم قوم نوح وأصحاب الرس وثمود وعاد وفرعون وإخوان لوط وأصحاب الأيكة وقوم تبع كل كذب الرسل فحق وعيد "(141) وتلقي الملكين قول العبد ، وذكر الرقيب والسائق والشهيد ،والإلقاء في جهنم ، والتقدم بالوعيد وذكر المتقين وذكر القلب والقرون ، والتنقيب في البلاد ، وتشقق الأرض ، وإلقاء الرواسي فيها ، وسوق النخيل والرزق ، وحق الوعيد .وقد تراوحت حروف الفاصلة بين الدال،والباء والطاء ، والجيم ، والضاء، والصاد، والراء وأكثرها ورودا الدال ،والباء فنسبة ورود هذه الأحرف كما يلي :

الحرف	عدد ورود ه في فاصلة الآيات	نسبة وروده في فاصلة الآيات
الدال	26 مرة	%59.09
الباء	7 مرات	%15.90
الجيم	5 مرات	%11.36
الراء	2 مرتان	%4.54
الصاد	مرة واحدة	%2.27
الطاء	مرة واحدة	%2.27

الظاء	مرتان	%4.54
المجموع	44 مرة	

ونلحظ أن الدال قد احتل نسبة أكبر تليها الباء ثم الجيم ، وهذه الحروف شديدة مجهورة لما في القاف من شدة وجهر وانفتاح ، ثم إن معاني هذه السورة مناسبة لما في الحرف من قوة والمناسبة بينهم غير تامة ، " فالقرآن يلون وينوع أواخر الفواصل ليحدث تنوعا في الإيقاع تبعا لنوع الموضوع والتعبير " (142) فتسبيق الدال على الباء في " والقرآن المجيد ... هذا شيء عجيب " (143) . يترجم أن الدال أعلى المخرج والباء أدناه ؛ فالقرآن محفوظ في الصدور وإذا سمعه الناس تعجبوا لمعانيه وألفاظه .

فالفواصل في القرآن لم تراع حسن النظم فحسب ، وإنما راعت جانب المعنى فحققت بذلك بلاغة فريدة وإيقاعا عاليا .يقول الرماني :" وفواصل القرآن كلها بلاغة وحكمة لأنها طريق إلى إفهام المعاني التي يحتاج إليها في أحسن سورة يدل بها عليها " (144)

والتصوير تراوح في هذه السورة بين السورة السمعية والصورة المرئية. نسمع القرآن " **ق والقرآن المجيد**" (145) ثم نتدبر معانيه ونشاهد عجائب خلقه،" **أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها ومالها من فروج**"(146) ونلمس تنوع رزقه : " **ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد** "(147)

" إنه تصوير حي متنزع من عالم الأحياء ، لا ألوان مجردة وخطوط جامدة .تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات ، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية ، أوفي مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة " (148).

ولعل الشي الذي نخلص إليه أن الحروف حققت توازنا لغويا بين الدال والمدلول فارتبطت بمعاني القرآن وحركت محاوره الكبرى الدالة على بداية الخلق ونهايته .

الهـــــــوامش :

1- ابن جني ، سر صناعة الإعراب : تحقيق ، مصطفى السقا وآخرون – مطبعة : مصطفى بابي الحلبي – مصر – ط1 – 1954 – ج 1 ، ص : 15 .

2- أساس البلاغة ، تحقيق : عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة بيروت لبنان ، ص : 8 .

3- المصدر نفسه ، ص : 81 .**4-** المصدر نفسه ، المرجع نفسه .
5- التعريفات ، تحقيق : عبد المنعم العفيفي ، دار الرشاد – القاهرة ، ص : 97 .
6- عوض حمد القوزي ، المصطلح النحوي ، نشاته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري ، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ط 1 – 1983 ، ص : 22 .
7- كتاب العين ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ومكتبة الخانجي – القاهرة ط: 3 ، 1988 ، ج 1 ، ص : 12 .
8- الكتاب : تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ومكتبة الخانجي – القاهرة ،ط: 3 ، 1988 ، ج 1 ، ص : 12 .9- المصدر نفسه ، ج 1 / 12 .
10- المقتضب ، تحقيق عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، ج 1 /....11- الحروف ، ص : 28
12- الساقي ، أقسام الكلام العربي ، ص : 83 .
13- أبوالبقاء الكفوي ، الكليات ، تحقيق : عدنان درويش ، محمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط : 2 ، 143 – 1993 م ، ص : 393 .14- الكليات ص : 394 .
15 حلمي خليل،مقدمة لدراسة علم اللغة،دار المعرفة الجامعية الاسكندرية،2003،ص:29
16-الشريف الجرجاني،التعريفات،تحقيق :عبد المنعم الحفني، دارالرشادالقاهرة ،ص:111
17- ينظر خالد قطيش ، الخط العربي وآفاق تطوره – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ص : 18
18- حلمي خليل ، مقدمة لدراسة علم اللغة ، ص : 30 .19- المرجع نفسه – الموضع نفسه .
20- ميخائيل مسعود – مسافات حضارية – بحث في البعد العربي عن حضارة العصر الحديث دار الملايين – بيروت ، ط : 1 – 1997 – ص : 53 .21- ينظر : محمد مرتاض ، الخط العربي وتاريخه – ديوان المطبوعات الجامعية – بن عكنون – الجزائر – 1994 . ص : 17 . 22- المرجع نفسه ، الموضع نفسه.

23- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق : أحمد أمين ، أحمد الزين ، ابراهيم الأبياري – دار الكتاب العربي – بيروت ،ج 4 ، ص : 156 – 157 .
24- القلقشندي ، صبح الاعشى في صناعة الإنشاء ، تصويب وزارة الثقافة والإرشاد القومي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشرج 2 ، ص : 441 .
25- المرجع نفسه ، الموضع نفسه26-البقرة / 31 .27- كامل سليمان الجبوري – أصول الخط العربي – نشأته – أنواعه ، تطوره ، نماذجه – منشورات دار الهلال ، ص : 11 .28- المرجع نفسه ، الموضع نفسه .29- العقد الفريد ، ج 4 ، ص : 157 .30-الموقع www.awu-dam.org .
31- الموقع نفسه .32- الموقع نفسه ،33- العقد الفريد ، ج 4 ، ص: 157 ،158 .
34- المصدر نفسه ، الموضع نفسه .35- الاخلاص / 1 .
36- عبدالحميد بن محمد بن أحمد بن حماد الأنصاري الخررجي،إغاثة الملهوف في شرح منظومةالشيخ محمد بن حميد الأنصاري في معاني الحروف– مخطوط–1999ص:40 .
37- إميل يعقوب ، موسوعة الحروف في اللغة العربية ، دار الجيل بيروت ، ط : 2 ، 1995 ،ص : 248
38- خالد قطيش ، الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 57 .
39- البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ج 1 ، ص : 43 .
40- المصدر نفسه ، الموضع نفسه.41- ابن جني ، سر صناعة الإعراب ج 1 / 17 .
42- خالد قطيش ، الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 64 .43- أصول الخط العربي ، ص : 15 .
44- إغاثة الملهوف ، ص : 11 .45- ينظر الموقع : www-awv-dam.org
46- إغاثة الملهوف ، ص : 12 .
47- هوعدي بن ربيعة ، أبوليلى ، المهلهل ، شاعر من أبطال العرب في الجاهلية وهوخال امرئ القيس ، ولقب مهلهلا لانه أول من هلهل نسيج الشعر أي رققه ، ينظر إغاثة الملهوف في شرح معاني الحروف ، ص : 12 .48- خالد قطيش ، الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 71 .49- رسالة الخط ، طبع سوريا – 1914 ، ص : 12 .50- عباس حسن .www.awu-dam.org

51- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 81 .52- إغاثة الملهوف ، ص : 12 –13 .
53- عباس حسن .www.awu-dam.org
54- إغاثة الملهوف ، ص : 13 .55- البزل ، ج : بازل وهوأعلى الإبل : السنام .
56- خالد قطيش ، الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 90 .
57- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد العال سالم مكرم ، دار البحوث العلمية الكويت ، 1980 ، ج 6 / 292 .58- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 96 – 59– المرجع نفسه ، ص : 101 .
60- المرجع نفسه ، ص : 103 .61- المرجع نفسه ، ص : 105 .62- عباس حسن الموقع :www-awu-dam.org
63- الخط العربي ، ص : 109 .64- إغاثة الملهوف ص : 19 .65الخط العربي ص : 115 .
66- الكهف / 46 .67- إغاثة الملهوف ، ص : 19 .68- ينظر : الخط العربي وآفاق تطوره ، ص: 121
69 – الكتاب ج 4 / 436 .70- إغاثة الملهوف ، ص : 23 – 24 .71- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص 127 .
72- المرجع نفسه ، ص : 132 .73- إغاثة الملهوف ، ص : 46 .74- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 139 .75- إغاثة الملهوف ، ص : 48 .76- عباس حسن . www-awu-dam.org
77- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 143 .78- إغاثة الملهوف ، ص : 49 .
79- الخط العربي ، ص : 150 – 151 .80- ق / 1 .81- الأنبياء / 87 .82- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 156 .83- المرجع نفسه, ص 159 .84-- إغاثة الملهوف ، ص : 21 .85- همع الهوامع ج 6 / 305 .86- إغاثة الملهوف ص : 25 .87- المرجع نفسه ، الموضع نفسه .88- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 174 .89- إغاثة الملهوف ص : 43 .90- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 185 .
91- عباس حسن :www-awv-dam.org

92- شرح الشافية : تحقيق : محمد نور حسن وآخرون – مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط1 ، 1939 ، ج 3 / 263 .93- إغاثة الملهوف ص : 45 –46 .94- الخط العربي وآفاق تطوره ، ص : 193 .

95- المرجع نفسه ، الموضع نفسه .96- المرجع نفسه ، الموضع نفسه .97- المرجع نفسه ، ص : 207 .

98- إغاثة الملهوف ، ص : 52 .99- الخط العربي وآفاق تطوره ص : 215 .100- إغاثة الملهوف ، ص : 52 .101- الخط العربي وآفاق تطوره ص : 230 .102- المرجع نفسه ، ص : 236 .

103 – إغاثة الملهوف , ص : 104- البيان والتبيين ، ج 1 /44 – 45 .

105- ينظر : المحكم في نقط المصاحف للداني ، ص : 6 وإيضاح الوقف والابتداء ، ص : 40 و41 .

106- المصدر نفسه ، ص : 7 .

107- ابن فارس ، معجم ، مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ،دار الجيل بيروت ط : 1 ، 1999 ، ج 1 / 260 .

108 – الزمخشري, أساس البلاغة ، تحقيق : عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة بيروت – لبنان ص: 24

109- مقاييس اللغة ج 1 / 260 .110 – عباس حسن الموقع :-www-awv dam.org

111- مقدمة لدراسة علم اللغة ، ص : 32 .

112- ميخائيل مسعود – مسافات حضارية – بحث في البعد العرب عن حضارة العصر الحديث ، دار العلم للملايين – بيروت – ط 1 – 1997 ،ص : 28 .113- الخط العربي وآفاق تطوره ص : 31 .

114- القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج 1 / 65 .115– خرافة الخصوصية في التشكيل العربي المعاصر شاكر لعيبي الموقع : www.shakoomakoo.com

116- ينظر سعيد بحرواي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الشرقيات القاهرة – ط 1 – 1996 ، ص : 43 نقلا عن عبد الرحمن تيبرماسين – فضاء النص الشعري – مقال من محاضرات الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي ، 2000 ، ص : 176 .

117- الثعالبي ، سحر البلاغة وسر البراعة تحقيق عبد السلام الحوفي دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ص : 45 .
118- عبد الرحمن تيبرماسين– فضاء النص – مقال مقدم للملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي ، بسكرة 2000 – ص : 179
119- عبد المنعم خفاجي ، المعجم الصوفي ، دار الرشاد – القاهرة ، ط 1 ، ص : 150
120- الثعالبي ، سحر البلاغة وسر البراعة تحقيق عبد السلام الحوفي دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ص :45
121-. عبد الرحمن تيبرماسين– نبض النص – مقال مقدم للملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي بسكرة 2002 – ص : 179.
122- ديوان تغربية جعفر الطيار ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، فرع سكيكدة – 2000 ، ص : 14 .123– الحجر /9
124 – العلق/ 1
125– العلق / 4–5
126– القلم /1
127– القلقشندي ، صبح الأعشى ، المقدمة 1 /35–45 128– المصدر نفسه 1 /445
129– ابن كثير ، تفسير ابن كثير ، تقديم : عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن باديس الجزائر ، دار الفيحاء دمشق ، دار السلام الرياض ، طبعة 2 ج 1 ص 63 : 1998.
130–السيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ، القاهرة، بيروت ، ط : 16 – 1410 هـ ، 1990 ج 16 ، ص 23.1.
131– تفسير ابن كثير ، ج 1 ص: –62–61 .**132**– المصدر نفسه ، ج 1 ، ص: 62 .
133 – المصدر نفسه ، ج 1 ، ص:62–63 .**134**– في ظلال القرآن ، ج8 ، ص : 1654 .
135– السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ضبطه وصححه وكتب فهارسه أحمد شمس الدين ، دارالكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1، 8 ،14هـ ،1988 ، ص 200 ، وينظر تفسير ابن كثير ، ج 1 ، ص: 64 ، وفي علوم القرآن ، دراسات

ومحاضرات ، محمد عبد السلام كفاني الأستاذ عبد الله الشريف ، دار النهضة العربية بيروت ، 1972 ، ص : 133-134 .**136** – المزهر في علوم اللغة ، تحقيق: فؤاد علي منصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ج 1 ، ص 156 .**137**- الجاثية/ 4.**138**- الجاثية /18 .**139**- الجاثية / 34 .**140**- ص / 1.**141**- ق / 12-13-14.**142**- أحمد مختار عمر ، دراسات لغوية في القرآن الكريم وقراءاته ، عالم الكتب القاهرة ، ط 1 ، 1421هـ ،2001، ص : 74.

143- ق / 1-2 .**144**- النكت في الإعجاز القرآن ، ص 90 ، نقلا عن أحمد مختار عمر ، دراسات لغوية في القرآن الكريم وقراءاته، ص : 78 .

145- ق /1 .**146**- ق /6 .**147**- ق /9.**148**-السيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار المعارف ، ص : 32.

مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوص الشعر الجاهلي

الأستاذة: لولاسي هوارية
قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة ابن باديس – مستغانم

المقدمة:

لا يزال التراث الشعري العربي دفين الكتب والأوراق ولم تكتشف كل جوانبه، اعتقادا أن النقاد القدماء قد استنفذوا كل أغواره ولم يتركوا للخلف ثغرة ينفذون منها. بالرغم أن الدراسات المستحدثة قد فتحت أبوابا مسبلة وأعطت للدرس الشعري نكهة أخرى وسلطت عليه أضواء من الحقول العلمية التي عرفت الموضوع الشعري على انه إنتاج من المعلومات.

حاولت في دراستي اخذ الشعر الجاهلي إلى منحنى أكثر جدية وأجول به إلى أفاق تواكب العصر والانفتاح على ثقافات الأمم.

الشعر الجاهلي عبارة عن ترانيم ترجع إلى منضومة من الرموز التي تحوي دلالة عدة اختلفت باختلاف الثقافات.

لقد كان الرجل الأول بداية لسلسلة من الأفكار والمفاهيم وما نحن إلا امتداد للأسلاف، وكل ما يصدر عنا من الصور هو موروث موغل في القدم على اختلاف الأقاليم وأنماط المعيشة واعتمادا على المنهج المقارن الذي يفترض وجود وحدة سيكولوجية يشترك الناس فيها على اختلاف ثقافاتهم.

لقد انتقينا بعضا من النصوص الجاهلية وسلطنا عليها الإجراء السينمائي وزاوجناه مع المنهج الانتروبولوجي لان الشعر الجاهلي لذا نظرت إليه انتروبولوجيا وحدته محملا بالدلالات الاجتماعية والثقافية معا ولا يمكن تفسير الظاهرة الأدبية بمعزل عن الظواهر

المتصلة بالإنسان ولعل الشعر الجاهلي هو الوثيقة الانتروبولوجية الحقة للمجتمع العربي قبل الإسلام.

ومزاجه الإجراء السينمائي والمنهج انتروبولوجيا لدراسة الظاهرة الادبية أمر غير مستهجن فقد سبق وان زاوج (ليفى ستروس –Livis strauss) الانتروبولوجية بالبنيوية.

والدراسات ابتدأت بتأويل الرموز والكشف عن دلالاتها.

وأي قراءة لأي نص تحتاج إلى تأصيل ومروق عن الظاهرة إلى مجالات مؤثرة فيها ثم مسألة الشعر والشاعر لماذا وظف هذه الظاهرة ولم يوظف أخرى؟ لما تكررت هذه الدلالة حتى أضحت عرفا بتداوله الشعراء؟

نحن أمام كم هائل من الدلالات والوقوف أمام النص في كليته، وهم لا يفضي الى غاية.

إن المنهج السينمائي هو جدل بين المادة والروح ومن التعسف فصل الموضوع عن مرجعه بل يفتح وجهات النظر، ورصد شبكة الرموز وفك شفرات الإنتاج الأدبي، لرولان بارت نظرة اعتمدناها في دراستنا تختلف عن نظرة سوسير التي ترى اللغة جزء من السيميولوجيا ورفض رولان أن تكون علاقة بين الدال والمدلول لان المدلول يمثل حالة غياب ويعتمد على قريحة الملتقى لإحضاره الى عالم الإشارة.

وهو أول من استخدم التحليل التعميقي واهتم بالبنية الثقافية والمعنى المصاحب.

الصورة الرمزية للانثى والنبات:

لقد تمثلت في ذهنية العربي صورة قرن فيها بين الانثى والنبات، فكلاهما وجهان لعملة واحدة هي الحياة الخصب التكاثر والاستمرار...

ولاشك ان ما يمتاز به النبات من خصوبة وانوثة تقربت اليه النساء الجاهليات، ليضعن حليهن واثوابهن على جذوع نخلة نجران ابتغاءا للذرية، والممارسة الجنسية، فقد قرنت (عشتار) بآلهة الجنس، ولا بد ان مصطلح عشر في اللغة العربية يفيد الحمل والممارسة الجنسية، ومنها عشرة ومعاشرة.

ولعل التبرك بالنبات لقدرته على التجدد والبقاء هو سبب ولوج النساء اللواتي لم يحملن، فينذرن للأشجار الضخمة النذور، وتقديم الحلي والملابس والذبائح وهي كلها طقوس سحر دينية، لا تزال تعشش في موروث الذاكرة الى عهدنا هذا.

وان هذا التشاكل الرمزي، بين الأنثى والنبات، يعود الى زمن اكتشاف الزراعة من طرف المرأة، ولخبرتها الطويلة في التقاط الثمار اقترنت بها صور الخصب ف " ازيس "آلهة المصريين كانت امرأة، وقد أخصبت ارض مصر فأغنتها وكانت رمزا لزعامة المرأة في الحرث والزرع، ذلك أن " ازيس" حسب الأسطورة هي التي عثرت على القمح والشعير[1].
والأنثى لدى شعراء الجاهلية صناعة من النبات، ورحيلها قرين برحيل الخصب ورحيل المطر وليس هذا فحسب، بل حشد الشعراء الجاهليون اطاييب النبات (امرؤ القيس...) ليصوروا القدود والخدود، بالرمان والتفاح والأقحوان والأراك، وفي ذلك يقول (بشر ابن أبي خازم):[2]

يفلجن الشفاه عن أقحوان جلاه غب سارية قطار

وهي في موضع آخر أخذت وجنتاها لون الورد وشعرها من قنو النخلة، وأطرافها من البردي، وأسنانها من الأراك، وثغرها كالأقحوان (كما تعامل الجاهلي مع محبوبته في اجتناء القبل الحارة، واللمس والغمز، في تلذذ شبيه بتلذذه إثناء تناول الثمار وتذوق نكهتها وفي مثل هذا يقول (الأعشى)[3]:

أيام تجلو لنا عن بارد رتل تخال نكهته بالليل سيابا.

فريق المحبوبة يترشفه في نكهة البلح، وهي إشارة جنسية متصلة بثمار النخل، ولما خص ثمار النخل دونا عن غيرها؟
أظن أن كل من تناول البلح أدرك تماما، انه لا يوجد أحسن ولا أطيب مذاقا منه، ولقد خص الاجتناء في ساعة متأخرة تجعل من التلذذ أكثر نكهة.
وفي صورة أخرى، ممثلة فيها الأنثى لكن بصورة تختلف عن كونها حسا بصريا، وهي عبارة الاستياك وقد ألفيتها محببة لدى العرب قديما وحديثا فهي بمثابة الفرشاة اليوم، وقد أوصى بها النبي (ص) وجعلها سنة مؤكدة، فكادت ان تكون على المسلمين لولا انه خشي ان يشق على أمته ، ومن زين ة النساء الجاهليات الاستيا، وحرصهن على بياض

---

[1]- ول ديورانت، ترجمة محمد بدران "قصة الحضارة" ج2 الادارة الثقافية، جامعة الدول العربية ، ص 157.
[2]- بشر بن ابي اسد: شهد حزب اسد وطيئ، فحل من فحول الشعراء.
ديوان "بشير بن ابي خازم" تحقيق د.عزة حسن، وزارة الثقافة والارشاد السورية- دمشق- ط2، 1972 ص63.
[3]- الاعشى هو ضبيعة بن قيس ويكنى ابا بصير ادرك الاسلام في آخر ايام حياته- الاعشى "ديوانه" تحقيق فوزي عطري- دار صادر بيروت، 1968، ص 30.

الأسنان ومن الزينة اضهار الثغر في حسن يباض ثناياه ساطعا كالشمس لو ان الشمس داكنة الصفرة إذا ما قسنا على البياض، والأسنان المصفرة دليل على قلة الاستياك، وفي ذلك يقول (سويد ابن أبي كاهل)[4]:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع
حرة تجلو شيئا واضحا كشعاع الشمس في الغيم سطع
صقلته بقضيب ناظر من أراك طيب حتى نصع

ويبدو ان الصورة تجمع بين الثنايا والشمس في الإشعاع، ولا ينبغي من خلال اللوحة تجميل الصورة بقدر ما هو غرض دلالي في روح الشاعر الجاهلي، فالنقد النفساني Psychocritique يزيل الملفوظ ليكشف عن العقل اللاواعي الذي يشمل ميولات الشاعر التي تنم عن رغبة جنسية من جهة، ومن جهة أخرى ممارسة طقوسية تنمي الى عهود سحيقة، قد لا يفهم كنهها الشاعر، الا أنها رسخت في ترسبات الذاكرة الجمعية المنسية.

فهذا الثغر لرابعة بدى مصقولا، والصقل كلمة تدل على التلميس والتلميع والشحذ، وقد خص قضيب الاراك أو الآلة الشاحذة بالنضارة، وطيب الريح، وهي صفة لا تخص الاراك بقدر ما تشير الى الثغرة.

ولقد كان لــ (امرئ القيس)[5] مغارة جنسية، كما اعتمدناه، جريئ في معاملاته لإناثه وهذه واحدة قد اجتنى منها القرنفل، وتحسس منها غضاضة البدن وتجول بكفة فاستشعر حديقة غناء:

دعي النكر لا ترثي له ردافنا وهات أذيقينا جناة القرنفل
بثغر كمثل الاقحوان منور نقي الثنايا اشنب غير اتعل
وفرع يزين المتن اسود فاحم اثيث كقنو النخلة المتع تكل
وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذلل

تلونت الصور في أبياته وأضحت حسية وبصرية:

صورة حسية /مذاق القرنفل

فالثغر

[4]- المفضل الضبي المفضليات ص:191

* سوسد بن ابي كاهل بن غطيف من بني يشكر.

[5]- القرشي جمهرة اشعار العرب. دار بيروت للطباعة والنشر. 1983 ص 97.

صورة بصرية/ الاقحوان

صورة بصرية/ (قنو النخلة)

الشعر

الاشتراك في الكثافة

صورة بصرية / أنبوب السقي

الساق

صورة حسية / الدلال

لكشح صورة بصرية / اللطافة/ النحالة/ الاستواء / الضمور.

كل هذه العناصر المكونة للصفات الحسية والبصرية في اغلبها هي بنية ارتضاها الشاعر ليثبت المظاهر نازلا من الأعلى (الشعر) إلى الأسفل مبتدئا بالشعر الى الثغر ثم لكشح فالساق، انه منهج في التصوير لا يختلف عن منهج في فن النحت، فيقرن كل عضو منها بغصن أو زهرة أو نخلة فأنبوب بردي، فهل هذه طقوس وممارسة دينية يمجد من خلالها الخصوبة؟ لدلالة الصورة، هي منتهى الجمال الحسي والبصري، وقد يلتمس الملتقى كل مواطن الجمال في هذه الأنثى النباتية الخلق، فهي فارعة في استقامة النخلة، ولثة ثغرها تحاكي لونها لون الاقحوان وشعرها اسود فاحم يشبه في كثافته ونقوشه قنو النخلة المتعثكل، المتداخل، فلقد زاوج بلغة أهل الموضة والأناقة، السواد بالحمرة، وهذا التضاد اللوني، يظهر صورة في منتهى الجمال والأناقة والذوق الرفيع لدى الشاعر وقد أضاف (المخبل السعدي)[6] لونا رآه أكثر صفاء ورونقا ولمعانا:

بردية سبق النعيم بها اقرنها وغلابها عظم

[6] -المصدر السابق. :ص:114.

اجتمعت في انثاه كل الالوان المشعة بالبياض والصفاء والنعومة مع الاستواء، قرائن لا تلتقطها الا عين فنان له خبرة ودراية بعالم الجمال. والملاحظ ان البردية اضحت عرفا تناوله الشعراء ليمثلوا به السيقان في الاستواء والبياض والصفاء. وقد اتبع (المزرد اخو الشماخ)[7] الصورة التي اضحت عقدا في تصوير الساقين:

تخطو على برديتين غذاهما نمير المياه والعيون الغلاغل.

فقد اعطى الحركة والحياة للشيئ الجامد، ويقرن الجمال الطبيعي ببعضه. وحرص الشاعر في تصوير انثاه يشبه حرص المخرج السينمائي في تمثيل حسن وجمال البطلة، فيبدي منها الجمال والطراوة والرشاقة تغري العشاق والمحبين، ثم انظر الى هذه الفتنة المقرونة بجمال الطبيعة من زهور ونخيل واراك فكلها صور لها دلالة واحدة ان الانثى هي امتداد طبيعي لحياة الانبات، وكليهما موضوع واحد، والحيز النباتي اخذ كل الاشكال والاحجام والالوان مما يؤهله للظهور كصورة شعرية، وليس هذا فقط انه ينضوي تحت الرؤية تاريخ عريق يحيل الى فترة قدس فيها الانسان مظاهر الطبيعة.

التناص النباتي:

الابيات	نوع النبات	العضو المشبه	اللون/ الصفات
تجلو لنا عن بارد رتل...تخال نكهته بالليل سبايا	تابلح	الريق (الفم)	النكهة
صقتلته بقضيب ناضر...من اراك طيب حتى نصع	الاراك	الاسنان (الفم)	البياض
فلجن الشفاه عن اقحوان...جلاه عب سارية قطار	الاقحوان	الشفاه (الفم)	الحمرة
كمثل الاقحوان منور...نقي الثنايا اشنب غير اثعل	الاقحوان	الثغر (فم)	الحمرة/النور
فرع يزين المتن اسود فاحم...اثيث كقنو النخلة	النخلة (القنو)	الشعر	السواد/ الكثافة

[7]- المصدر السابق. ص 94.

المتعثكل			
وكشح لطيف كالجديل مخصر...وساق كأنبوب السقي المذلل	البردي	الكشح (الساق)	اللطافة/ البياض
تغطو على برديتين...غذاهما...نمير المياه والعيون الغلاغل	البردي	الساق	الصفاء/البياض
العنب والمسك بها...فهي صفراء كعرجون العمر	العنبر/المسك/العرجون	البشرة	الرائحة/الصفرة
نخلات من نخل بيستان اينع... ان جميعا ونبتهن تؤام	النخل	النضوج/ الاكتمال	الاكتمال/ البلوغ
منابنه مثل السدود ولونه...كشوك السيال وهو عذب يفيض	شوك السيال	الثغر	السيلان/ البريق

النبات وطقوس الخصوبة:

اقترنت الخصوبة بالنبات، فالارض التي تعطي زرعا تسمى ارضا خصبة كما اقترنت الخصوبة ايضا بالانسان وخصوصا عند عملية الاقتران فيحدث الاخصاب، ولا يمكن ان تتم الخصوبة الا بالتقاء الذكر مع الانثى.

فعندما حمليت (مريم البتول) بالسيد (المسيح= قيل لها: يا مريم هل يكون زرع من غير بدر؟ قالت: نعم، فمن خلق الزرع الاول؟، فقال: فهل يكون شجر من غير ماء، ولا مطر؟ قالت: نعم، فمن خلق الشجر الاول؟ ثم قالوا: فهل يكون ولد من غير ذكر؟، قالت: نعم، ان الله خلق آدم من غير ذكر ولا انثى[8].

[8]- ابن كثير البداية والنهاية ج2. مكتبة المعارف. بيروت ومكتبة النص. الرياض، ص: 65.

ارتسمت في اذهان البشر علاقة البذر بالانسان، وكانت معجزة الله الخارقة ان يكون بذر بغياب الطرف الثاني وهو الذكر، وقد سمي الابناء بالنبات، فاذا ماكانوا صالحين قيل نبات صالح، قال (زهير): [9]

وهل ينبت الخطي الا وشيجة وتغرس في منابتها النخل

ويريد بهذا ان الكريملا يولد الا من اصل كريم، وفي موضع كريم مثل النخيل فان غراستها لا تنمو الا في وسط يليق بها، ويصلح.

كما سارت الامثال في الولد الصالح كالشجرة الصالحة، فقيل في امثال العرب: لا تنبت البقلة الا الحلقة[10]،

والحلقة القراح الطيبة من الارض. ولا غرو ان تكون المهمة الاكثر اقترانا وارتباطا بين الانثى والانبات في مسألة الخصب، فكلاهما معطاء، وكلاهما ضمان لاستمرارية الحياة، وقد وجدت معادلا لخصوبة الانثى وخصوبة الارض، فقيل ارض بور، أي لا تدر بشيئ من خيرها، وارض عاقر وعقيمة وهي كلها تشكلات لقلة او انعدام الانجاب.

وقد ارتبط غياب الانثى بغياب الخصب، فها هو (زهير)[11] يحس برحيل سمية التي رافق رحيلها.

رحيل الربيع:

بكرت سمية غدوة فتمتع وغدت غدو مفارق لم يربع

وتزودت عيني غداة لقيتها بلوى عنيزة نظرة لم تنفع.

وتصدقت حتى اسبتك بواضح صلت كمنتصب الغزال الاتلع

(سمية) اسم لمحبوبة، احب الشاعر فيها الحياة، كما افرط في وصف جمالها كباقي الشعراء المحبين، وقد حشد لها كل رموز الخصب ومعادلات النماء و(سمية) اسم يضاهي (ليلى) و(فاطمة) و(عنيزة) و(خولة) و(هريرة) و(ام الرباب) وكلها اسماء ذات ابعاد دينية لدى صاحب الصورة الفنية[12]، غير ان د-(مرتاض) ينفي ان تكون لهذه

[9]- زهير بن ابي سلمى والديوان. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة.1964.ص115. زهير بن ربيعة بن قرط وقد نسبه صاحب الشعر والشعراء الى غطفان وهو راوية لاوس بن حجر.

[10]- ينظر الميداني مجمع الامثال. ص 32

[11]- الاصمعي الاصمعيات. ص 43.

[12]- نصرت عبد الرحمن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. ص:158.

الاسماء صلة دينية ، ان الاسماء: اسماء النساء التي وردت لم ترد بمعاني الرمز، ولكنها وردت بمعاني الحقيقة والواقع[13].

فلتكن (سمية) ربة للخصب فهي راحلة مع رحيل الربيع، ولقد صورها ايقونة وكيف ربة الخصب، مثل (سعاد) فهي رمز للربيع، واسماء رمز للمراعي و(اميمة) رمز للعطف والحنو، و(خولة) رمز لسيدة الزرع الاولى، وهي التي رمزت للحياة[14]، لماذا لم تكن الاسماء المشار اليها ترمز الى شيئ غير الانبات والزرع والخصوبة؟ قد لا تكون للاسماء دلالة ميثودينية وقد تكون الاسماء دلالة على الواقع المعيشي الطامح الى خصوبة اكثر والى حياة منبتة.

فالممارسة الجنسية كانت مبجلة ومقدسة، حتى انه تصدر هذه المهام الكهنة لدى الامم السامية ووجدت في زمن لاحق البغاء المقدس في بيوت العبادة، وقد يراد من خلال الجنس بعث الحياة من جديد، وتمجيد طقوس الخصوبة بشكل فني (فسبحان الذي خلق الازواج كلها مما تنبت الارض ومن انفسهم)[15].

علاقة النخل بالناقة

ينطي كتب التفسير، و كتب السير و الأخبار على تفسيرات عدة في امر الناقة التي تمخضت عن الصخرة، و هي مقدسة إذا ما نظرنا إلى تحريم عقرها بدعوى من النبي (صالح)، و لكن إتيان الخطيئة و المساس بالمقدس دائما يحل بالفاعل عواقب وخيمة.

و لقد جاء ذكر السائبة في أوابد العرب و البلية، كما ذكر أن قبيلة (طيء) عبدت الجمل الأسود[16].

وضرب المثل بناقة (البسوس) التي انتهكت حرمتها فنجم عن هذا التعدي حرب البسوس، ويسوقها الحديث إلى البلية التي تترك عند قبر الميت دون ماء وكلأ حتى تهلك. فيمتطيها الميت في حياته الثانية[17].

و هكذا ارتبطت النخلة بالخلاص بعد موته و قبله، ومن طبيعة الناقة انها تصبر على المشاق و خاصة و ان العرب في صحرائهم يعيشون الحياة الجلف، و الحق الحق انها

---

[13]- د- عبد الملك مرتاض السبع المعلقات. ص255.

[14]- نصرت عبد الرحمن الصور الفنية. ص:146-159.

[15]- من سورة (ق). آية: 7.

[16] نقلا عن د. موسوعة أساطير العرب ج 2. ص: 275.

[17] د. عبد الملك مرتاض - الميثولوجية عند العرب- . ص 47-48

متاع و طعامه المفضل الذي يحمل نكهة خاصة و مؤونة للأيام العجاف ووسيلة للتنقل و مسكنا ومأوى و لباسا، مثلها مثل النخلة طبعها الخلاص و الصبر على الهجير و الظمأ، و من طبعها أيضا الجود، فهي تحمل ما لا تستطيع ان تحمله باقي الأشجار.

و صورة النخلة و الناقة ماثلتان و متشابهتان في أشعار العربي الجاهلي، و هذا التشابه و التشاكل توحد في الفاظ مشتركة بينهما، فقد أطلقوا على صغار الإبل الشكير و هي صغار النخل.

وقد كشف (ليفي شتراوس) عن علاقة تربط الحيوان بنوع خاص من النبات[18]، ويبدو أن النخلة أقرب الأشياء إلى فكر الجاهلي على الناقة لأنهما تمثلان ثروته و غذاءه، و كلاهما يتميز أنثاهما عن ذكورهما و مختصتان بالتلقيح، قال(زهير)[19]

فإن تك صرمة اخذت جهارا   كغرس النخل الشكير

فالنخل الطويل تحفها نخل صغير، كما تحف الإبل الصغيرة (الشكير) الناقة أنها صورة تجعل النخيل حيوانية روحية، وهم يحدثونها و كأنهم يقصدون روجا حقيقية، و كيف لا وقد تعاملت الشعوب الزراعية مع منتجاتها معاملة الأم لصغارها، فهي تارة نتحو عليهم و تارة توبخهم.

وقد رجز (أحيحة بن الجلاح)[20].

تابري يا خيرة الفسيل

تأبري من حند فشولي

إذ ظن أهل النخل بالفحول

بروحي أجدر ان تعيلي

غد بجني بارد ظليل

إن توظيفه لمصطلح تلقحي و شولي لدلالة على روحانية النخلة، ليس من باب المعتقد و انما اوجد فيما كل خصائص الحيوان، و عادة التخاطب مع النبات موجودة لحد الساعة، بل يقال أن هناك من النبات من ينمو و يتطور لسماعه الموسيقى، و قد يكون الرجز عادة يقولها العرب في موسم تلقيح النخل أو جنيه، تشجيعا لها بزيادة الإنتاج أو التوالد و

[18] Claud Lévis Strauss "La pensée sauvage" 57 – 58

[19] الشكير صغار النخل أو صغار النوق

احيحة بن الجلاح بن جحجيا بن كلقة ... كنيته ابو عمرو ، كان سيد الأوس في الجاهلية، لم يذكره ابن قتيبة

التناسل، و تعرف هذه القداسة بالإرواحية أي أن هناك روحا تسكن النخلة أو الشجار عامة، فتعطيها الفائدة، وربما تزول فترة العبادة و تبقى فترة التقديس، و لم يختص العرب بهذه القدسية بل شاركهم فيها بعض الشعوب السامية، حيث أن " التورات و الإنجيل تشير إلى نوع من التقديس لهذه الشجرة"[21]. فكرامة النخلة و بركتها في حملها بدليل وضع سهفها على القبر الميت و تزيين أماكن الإحتفال بأقواس من الجريد.

هذه المباركة استمرت على عهود متأخرة، ليست ممارسة دينية خالصة بقدر ما هي موروث ميثوديني، أو شعيرة تحولت إلى عادة و تقليد مرتبطة بفكرة الإخصاب و التكاثر

<u>المشترك اللفظي بين الناقة و النخلة.</u>

صورة النخلة و الناقة مرتسمتان في الذهنية العربية القديمة ارتساما متشاكلا حتى اطلقو على النخلة اسماء الناقة الموسومة في الجدول التالي:[22]

المشترك اللفظي	<u>النخلة</u>	الناقة
بهوزة	النخلة العظيمة الكثيرة الحمل	الناقة العظيمة
بهرزة	النخلة الضخمة الساحقة	
خوارة	النخلة الكريمة غزيرة الحمل	
عشش	النخلة صغيرة الرأس، قليلة السعف	
العسيب	فرع النخلة و جريدها	
الفحل	من النخل الذكر	

1 الأصمعيات ص: 27 و ينظر : المفضليات . ص : 32.
2 لطفي عبد الوهاب " العرب في العصور القديمة" : مدخل حضاري في تاريخ العرب قبل الإسلام " . دار النهضة العربية للطباعة و النشر.
ابن المنظور " لسان العرب" الدار المصرية للتاليف و الترجمة . ج 7 ص: 187 . ج 5 . ص: 153 ج 5 . ص: 147 . ج 8 ص: ج.1 ص: 599 ج 4 . ص: 262.

علاقة النبات بالطلل

لقد شغلت ثقافة الموت فكر الأنسان من آلف السنين، كمفهوم أول ممثل في فناء الموجودات، كمفهوم ثان في الطلل من حيث هو دلالة على ارتقاب الفناء و الموت.

و ليكاد الفكر الميثي يشمل كل فكرة الموت، ولكنه يتحرج من المصارحة ليختار له رموز سرعان ما تحس إزاءها بالموت.

إن الأبحاث الإناسية تكشف عن ثقافة الموت، في تاريخ الشرق القديم، ممثلة في تقديم الولاء و الطاعة للآلهة و الأضحيات و القرابين سلوكات طقسية و تعابير يراد من خلال ممارستها التخفيف من قلق الفناء، أو مواجهة قاهر اللذات و مفرق الجماعات، وقد ميز (تركي علي الربيعو) في دراسته للموت في النصوص الأسطورية للشرق العربي بين مرحلتين:

الأولى: أن القلق من الموت ادى إلى افتداء الأم كآلهة باغثة للخصب أو الحياة.

الثانية: مرحلة التعرف عليه ثم تجاوزه[23].

و من خلال النصوص الميثية المكتشفة ان الموت جاء عقوبة للإنسان ولأنه انتهك المحرم، و أكل من الشجرة التب حرمها الله، وبوسوسة من الشيطان ادرك آدم ان البقاء و الخلود هو المطلب جوهري وهو كامن في الشجر.

إن رحلة الإنسان في البحث عن الخلود أزلية، مارس فيها الطقوس الدينية ليسيطر على الوضع، ثم ادرك انه لا يتم ذلك إلا بالتفكير في تحضير مراسيم الدفن التي اشتهر بها الفراعنة، حيث آمنوا بخلود الورح بعد موتها فبعثوا مع أمواتهم كا ملذات الحياة، و من المؤكد ان تكون الشعيرة المعتقدية قد انتقلت بفعل الزمن و عوامل أخرى إلى العرب الجزيرة.

و لقد ناقش الشعر الجاهلي هذه المعضلة (الموت) أو اللغز بالإبداع فأنكر كل فناء و جدب، و اقر بكل خصب و نماء.

بكاء الطلل هو البكاء على فناء الخصب، أو ارتقب لحياة بعد موت. فعندما يجف الزرع، و ترحل الفرس و الناقة، يقف الشاعر عاجزا مستسلما لا يؤثر فيه قوة الساحر و لا تعقاد

[23] تركي علي الربيعو " الأسلام ملحمة الخلق و الأسطورة – المركز الثقافي العربي ط1 1992 بيروت . ص: 42-43

التماتم و لا رقى ولا تعاويذ، فالتفكير بالموت هو عقل الشاعر القديم فراح يبحث لها عن معادلات يزجرها حينا، و يتشاءم منها آخر، فلم يجد إلا الدموع وسيلة لتخفيف ألم الموت و الدمار عله يشفى من العبرة الجاثمة على حلقه كما عبر (امرؤ القيس).

و انا شفئي عبرة مهراقه فهل رسم دارس من معول

فليس في اللطلول نخل ولا زرع ولا كروم ولا حنطة ، بل فناء وجدب، ولا يوجد بالمكان أحبة و كأنبرحيلهم لكل مقومات الحياة. وقد أحس (أبو دؤاد الإيادي) بالكارثة فقال:

اوحشت من سروب قومي تعار فاروم فشبابه فالستار

بعدما كان سرب قومي حينا لهم النخل كلها و البحار

لقد ربط الشاعر بين عهدين، بعد الخصب و هو الجدب، و القلق ينصب كله حول هدا الزرع، الدي يضمن بقاء الإنسان و الدواب.

لكنه الفناء بعد الخصب، فهو تدكرة للدات بالخطر و غياب لرباب و هند وسيمة و غيرهن، فهدا الإحباط الدي يعتري نفس الشاعر به عدة مدلولات أهمها: الخوف من الموت و الموت بالنسبة للإنسان هي المجهول، و الغموض الدي يطلق العنان لأفكار ورؤى الشاعر، إدن لحظة الوقوف بالطلل تغييب للزمن أو توقف للزمن الحاضر و العودة الى زمن ماض بعدما كان سرب قومي حينا[24] يظهر فلاشات لصورة خضرة و ماء، لهم النخل كلها" و البحار يعني بها النخيل.

و ترد في الآن لحظة على الحيرة ، فهدا التغيير الطارىء يستدل عليه ب(حينا) و كأنها تمضي في لمح البصر أو سراب سرعان يختفي ليترك صورة دهنية لا تزال معالها راسخة في الداكرة الشاعر، فتعكس صدمة نفسية لا يجد لها متنفسا إلا من خلال الكلمات.

فراح يخاطب النؤى، و يتدكر الأحبة، و يسترسل في مخاطبة الرسوم و الصحب و يظهر التوتر النفسي في المصطلح (اوحشت) و هي بنية لها قرين دلالي متمثل في افقرت / جدبت/نضبت/يبست.

و يرى د. (مصطفى ناصف) ان دكر الشاعر للحب دليل على الرغبة جامحة الحياة، ويستشهد ببيت (أمرؤ القيس) و يستوقفنا عند فكرة الحب، و هي تعبر عن "رغبة شعورية

[24] شرح الأنباري لأبي دؤاد .ص: 316 .ابو دؤاد الإيادي أو جارريه بن الحجاج في القول الأصمعي.

غالبا في إنبات حياة جديدة"[25] و الإنبات هنا ثلاثي الأبعاد يمثل الإنسان و الحيوان و النبات معا.

فالخوف من الموت تحول عند العرب الجاهليين إلى خوف من الخراب او من نضب المياه، من الكوارث التي تصيب الجاهلي في ماله أو زرعه، لأنهم يستندون في أغلب الأحيان إلى طبيعتهم المعتقدية و أكثرهم لا يؤمنون بحشر أو بعث، و خوفهم من اليباب ولد عندهم شعور بالقلق الوجودي كرد فعل أو الإرتداد إلى النفس من هول هده المخاطر.

و ثمة إشارة ربط فيها د.(حسن البنا لإسماعيل)[26] الوشم الطللي بالإنبات و الخضرة، وقد ترحم الطلل الى علاقة السماء (المطر) بالأرض (الخضرة) و الوشم يترجم العلاقة نفسها على يد الأنسان ، و من خلال الصورة فقد كشف الشاعر في تعويد الطلل من الخراب و القحط بواسطة الوشم و يحصن المكان و يرقيه ضد القحط بل ويستتبت الطلل وشما وقد مثل الصورة (المخبل السعدي) في بيته:[27]

كأن ما ابقى البوارح و أل أمطار من عرصاتها الوشم

و قال الزهير:[28] ودار لها بالرقمين كأنها مراجيع وشم في النواشر معصم.

تأخد الصورة الأولى إطار المطر و الوشم كون الأول محدث للثاني و الجدل القائم بينهما التأثير، فيحاول أن يسيطر على الزمن الموت و المواجهة في الآن.

وقد يدكر الشعراء أحيانا صورا من النباتات التي أكسبت الطلل خلقا جديدا:

فأنبتت الغفو و الريحان وابله و الأيهقان مع المكنان و الدرقا

لم تعد الطلولو الرسوم دراسة، بل هو بعث جديد و حياة أخرى، أو ميلاد جديد، ينبء بأن الحياة مستمرة و متجددة، وإغتدى الطلل ربعا منبتا من جديد، و لربما سيهمر مرة أخرى، وسيملأ غدرانه، بل ولعل الحبيبة الظاغنة ستعود يوما ، وسيربع المكان لعودتها.

---

[25] مصطفى ناصف . قراءة ثانية .ص: 57

[26] د. حسن البنا إسماعيل " الكلمات و الأشياء : التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي " دراسة نقدية .دار المناهل

[27] المفضليات.ص: 57 ، ترجمة: المخبل السعدي هو ربيعة بن مالك و هو شاعر مخضرم فحل عمر طويلا و مات في خلافة عثمان

[28] الزوزني " شرح المعلقات" . ص:

الصورة الرمزية للنخلة و الظعن

رافق الظعن الطلل، فما يراه الشاعر طللا قد يصبح ظعنا، فهي صور مألوفة في الحياة العربي بالإضافة على أنها محببة لديه اولا لتكاملها و الروابط الوثيقة بينهما، فهده الهوادج تحمل أرواحا، ولو لا تبدوا من تحت الأغطية الحمراء و النقوش و الأهداب، فهي تخفي داخلها حياة و لهو.

و قد ربط الشعراء صورة الظعلئن بالشجر العظيم و كان ممثلا في النخلة و يدكر د. (مصطفى ناصف) ان النخيل تسير لسير الظعائن[29] (المسيب بن علس):[30]

و لقد ارى ظعنا أخيلها تعدي كأنم زهاءها نخل

إن نظام مفترض على المجتمع القبلي البدوي، تبعا للكلأ و لا بد و أن المراعي و الغدران بؤرا للقاء بين الأحبة و نشوة لمجامعاتهم و مسامراتهم، و من المؤكد أن الأيام الجميلة لا تنسى و ظلت عالقة بمخيلة الشاعر، و لا سيما و أنه يزاول المكان الدي كان مند زمن يعج بالأجبة و حركات الدلال و التعنج، و قعقعات و همسات و لمسات...

فرحيل الظعن معادل لرحيل النخل، و معادل آخر للموت و الهلاك، فالشاعر يدرف دموعا على الأحبة بل حياة الخصب و أي خصب؟ هي النخلة التي يخصها العربي بالتبجيل دونا عن باقي الأشجار لأنها رمز للحياة و النماء، كدلك هو الظعن، رحلة نحو المكان الدي به حياة أفضل، إن النخل لا يقل أهمية عن الظعن و هو تقليد نلفيه يتكرر لدى الشعراء و لا بد و أن صورة الظعن مقرونة بصور النخل من أن تكون مقرونة في الطول و هي تختلف في ظاهرها (عند بشر بن أبي خازم):[31]

كأن حمولهم استقلوا نخيل محلم فيها انحاء

يقول (اوس بن حجر):[32]

و كأن ظعن الحي مدبرة نخل بزازة حمله السعد

فالأول يرى في النخيل انحاء و الثاني يرى في الحمل السعد و هو رديء التمر، و كان لهدا الجدب آثار سيئة على النخيل أو على الظعينة لأنها اجبرت على الرحيل، ولا يراد

[29] مصطفى ناصف . قراءة ثانية . ص:29
[30] المفضليات .ص: 485 انظر الجمهرة. ص.: 111
[1]لمسيب بن علس : من الشعراء بكر بن وائل يكنى ابا الفضة ، و هو خال لأعشى قيس و كان راويته.
[3] ديوانه تحقيق د. عزة حسن . وزارة الثقافة و الإرشاد. ص: 22
ترجمة :اوس بن حجر بن عتاب فحل مضر .4 – ديوانه – شرح محمد يوسف نجم –دار صادر بيروت

من اقتران الصورتين وجه بلاغي و انما مضامين اسطورية ، روحية و فنية دات دوق مرهف في مشاكلة الصور.

و الظعن ولادة جديدة لحياة ميتة، و هي دلالة غير واعية في رحلة البحث عن الحياة و المرتع و الكلأ تحركها الغريزة و الفطرة البشرية، و للمرقش الأكبر[33] صورة التقطها في أحد المشاهد الظاعنة:

بل هل شجعك الظعن باكرة كأنهن من ملهم

إن سفح الدموع مناشدة لحياة الأستقرار المتمثلة في الخصب من جهة أخوى بكاء على حياة الضياع و القفر و الجدب.

ثم نتساءل هل رحلة الظعائن أسطورة بائدة؟.

إن الشعور بمأساة الرحيل فيها رغبة ملحة في السيطرة على الوضع بمبدأ الإحساس بالجمال الناضر، فقد انتاب (امرؤ القيس)[34] شعور مرهف وحس مفرط في ربط الصور بين الرحلة والحدائق:

فشبههم في الآل لما تكمشوا حدائق دوم او سفينا مقيرا.
او المكرعات من نخل بن يامن دوين الصفا اللائي يلين المشقرا
سوامق جبار اثيت فروعه وعالين قنوانا من البسر احمرا

قدم صورة للنخيل وهن مرتويات مكرعات، وثمرها زاه ممتلئ وناضج، وما يدل على نضجه الحمرة التي تشوبه.

فالصورة اللونية المشتركة بين البسر والظعن هي الحمرة، ولهذه الاخيرة قداسة اخرى، بالاضافة الى اتخاذه رموزا عدة، فهو الخطر المشوب بالحيطة والحذر كما هي العذرية والعفاف.

وقد قصد تشبيه ما على الهوادج من الصوف الاحمر بالبسر، ومن دون ريب فان للون الاحمر خصوصية عند الشاعر الجاهلي، فيتلخص فيه منتهى الجمال والاناقة والبلوغ

---

[33] المفضليات : مكتبة الآباء اليسوعيين . شرح الأنباري . بيروت

[34]- امرؤ القيس ديوانه. ص:112.

والاكتمال، ولا يستطيع الرائي ان يقف امامه دون امعان وتأمل، فهو ضرب من الحيز المثير ... وكانت لطرفة [35] وقفة نعه:

في سلق ارعن منفجر يقدم ظعن كالطلوح

عالين رقما فاخرا لونه من عبقري كنجيع الذبيح

وقد اعتبر اللون في الصورة الاولى فاخرا ثم اضرب عن الصورة الى صورة اخرى مشبها اللون بالدماء، وتظل افخر صوره المقرونة بالطلح، وتكاد تكون عامة لدى عدد من الشعراء تقابل صورة الظعن بالنخل البكور كالطلح اجود ما يكون من التمور، وقد وصفه القرآن الكريم بقوله: والنخل باسقات لها طلع نضيد رزقا للعباد. [36] وقال (الطفيل الغنوي):[37]

اشاقتك اظعان بجفن ينعم نعم بكزا مثل الفسيل المكمم

والفسيل من صغار النخل، والملاحظ ان الشعراء قد قرنوا الظعن بصغير النخل واول الطلح، فلماذا طغيان هذه البكوريات على الظعن؟.

الخاتمة:

يمكن ايجاز ما حققته الدراسة في الشعر الجاهلي الى ما يلي:

- ان جهود القدماء في الشروح الشعرية ساهمت بقدر كبير في جعل البساط احمدي وكان لا بد ان تحاط الكلمة من جوانبها النفسية والثقافية لايضاح الدلالة ثم رصدها في لغة الشعر وفك الرموز.
- التقطت بعض من تضاعيف الشعر الجاهلي والابيات المفردة التي حوت الفكر الديني للاسلاف حيث المرحلة الفنية كانت عبارة عن تراتيل واشعار تخاطب المجهول والغيبي بشكل منظم وفني.
- وجد في بعض هذه الاشعار امور شتى من التاريخ والطبيعة ومشاكلة المعني بالمكتوب.

[35]- ترجمة: طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن عباد من صعصعة بن قيس بن ثعلبة، كان احدث الشعراء سنا قتل وهو ابن العشرين.

[36]- سورة ق.آية10.

[37]- الطفيل الغنوي بن كعب الغنوي من اوصف الشعراء للخيل يقال له في الجاهلية المحبر لحسن شعره.

- ما ورد من صور ورموز ليست دينا لان الفترة هذه قد وصل الدين فيها الى مرحلة متؤخرة بين الاعتقاد وبين التشكيك انما هو ثقافة عصر وتراث امة يجري من الشاعر مجرى الدم من العروق.
- افترضت وجود علاقة بين اصول عبادة الخصوبة وانتقال رموزها الى الشعر الجاهلي وتصورت وجود علاقة وطيدة بين الانوثة والنبات من منظور اسطوري ثم فني شعري كما قدمت رمز الحيوان على رمز النبات كون ان العصر الزراعي هو امتداد للعصر الحيواني.

المراجع والمصادر:

- ديوانة قصة الحضارة ترجمة محمد بدران الادارة والثقافة –جامعة الدول العربية الجزء 2 سنة 1961.
- ديوان بشر بن ابي خازم ت– عزة حسن وزارة الثقافة والارشاد السورية ط2 دمشق 1972.
- ديوان الاعشى ت فوزي عطوي دار صادر بيروت 1968.
- المفضل الضبي المفضلات شرح و تفسير محمد بشار الأنباري طبع كارلوس يعقوب لأبل مطبعة الآباء الياسوعيين بيروت 1920.
- اجورزية القريشي جمهرة اشعار العرب دار بيروت للطباعة و النشر ط.س 1984
- على البطل الصورة الشعر العربي في أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها و تطورها.
- دار الأندلس للطباعة و النشر الطبعة الثانية سنة 1981م
- أمرؤ القيس بن حجر ديوان أمرؤ القيس تحقيق و شرح الغافوري مكتبة الجيل بيروت دت و هي رومية شعرنا القديم و نقدنا الحديث سلسلة عالم المعرفة كتب ثقافية شهرية 1996م مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم دار الأندلس بيروت.
- تركي على الربيعو الأسلام و ملحمة الخلق الأسطورة المركز الثقافي العربي الطبعة الأول 1992.
- عبد الفتاح أحمد المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية دار المناهل طبعة الأولى 1987.

- عبد المالك مرتاض السبع المعلقات.
- المفضل الضبىء المفضليات شرح الأنباري مطبعة الآباء اليسوعيين 1920 الزوزني شرح المعلقات السبع تقديم عمر أبو نصر بيروت دار مكتبة الحياة.
- عبد المالك مرتاض أي دراسة تقليدية اقصيدة ابن ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ديوان المطبوعات الجامعية.
- جودة نصر ناطق الزمن الشعري عند الصوفية – دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع بيروت ط1 1978.
- أبن الكثير البداية و النهاية 22 مكتبة المعارف و مكتبة النص الرياض.
- ديوان زهير بن أبي سلمى الدار القومية للطباعة و النشر القاهرة 1964
- ديوان الأعشى تحقيق فوزي عطوي الطبعة التعاونية اللبنانية 1968.
- ربنا عوض بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لأمرىء العينين ط1 دار الآداب.
- جواد علي المفصل في تاريخ العرب قبل الأسلام ج2 مكتبة النهضة بغداد – دار العلم للملايين بيروت.
- محمد عجينة موسوعة أساطير العرب ج 2
- عبد المالك مرتاض الميثولوجيا عند العرب.
- العرب العصور القديمة مدخل حضاري في تاريخ قبل الإسلام – دار النهضة العربية للطباعة و النشر
- ابن متطور لسان العرب الدار المصرية للتأليف و الترجمة.
- حسن البنا غسماعيل الكلمات و الإنشاء التحليل السنوي للأطلال في الشعر الجاهلي دراسة نقدية دار المناهل ط1 1989
- ديوان أوس بن حجر شرح محمد يوسف نجم دار صادر بيروت ط2 1967
- المراجع الأجنبية.
- بيير جيرو علم الإشارة البيولوجية ترجمة منذر عياشي دار طلاس ط1 1988

Mercia eliad le sacré et le profame - My Gallimard 1965

Claude levisstarus - Mythologique le cru et le cuit- Paris librairie 1964

المجلات : مجلة الملك سعود م6 1994 فضل عمار العماري – المنية و الأمنية – فكرة الموت في الشعر الجاهلي.

سيمياء الاستطراد والتخلص في الخطاب الشعري الشفاهي

نزاع القيم بين الموت والحياة

الأستاذ: زغب أحمد

المركز الجامعي بالوادي

الكتابة أداة للتفكير والمعرفة ، لا يمكن فصلها عنهما ، كما يرى ذلك جاك غودي Jack Goody وغيره (1) وهذا لايعني أن عقلية الشعوب التي لا تعرف الكتابة تتعارض مع المعرفة والتفكير المنظّم ؛ فملاحظة العلماء للشعوب البدائية كشفت أن لديهم كفاءة لغوية لا تقل عن كفاءة الشعوب الأكثر تحضرا ، سواء في دقة التعبير أم في سعة الثروة اللفظية ، أو حتى في استعمال الألفاظ الأكثر تجريدا للمعاني(2) غير أن معرفة مكتوبة لشعب لا يعرف الكتابة أمر غير مسلم به ، لأن معرفة فكر غير مستأنس كما يقول غودي ، تبدأ أوّلاً باستئناسه(3).

ومن ثم فالإشكالية التي تطرح نفسها، هل الخطاب الشعري الشفاهي يظل محافظا على شفاهيته بعد تحويله إلى خطاب مكتوب؟

لا يمكن أن نتصوّر مشافهة دون وجود مخاطب ، فالمتكلم والمتلقي يجب أن يكونا حاضرين ، بحيث يتم أداء الخطاب واستقباله في الوقت نفسه(4) ، لذلك فالفكر في الشفاهية يرتبط بالتواصل المباشر مع الآخر .حين يتحول الجمهور إلى وحدة سواء فيما بين أفراده ، أم فيما بينه وبين الشاعر . والمبدع في الأدب الشفاهي يندمج في الجماعة التي تحتضن العمل الأدبي بمجرّد أن ينتهي الشاعر من إنشاده ، فيتحوّل العمل إلى ملكية جماعية تتصرّف فيه الجماعة بالزيادة والنقصان في تلويناته الجزئية ، لكننا في هذا التحليل ، نفترض أنه يحافظ على بنيته الأساسية ونموذجه المنطقي الذي يتحكم في بنائه الشكلي.

ولكي نحدد النموذج الشكلي للخطاب الشعري الشفاهي ، لا بد من الإشارة إلى أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة ، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن

الأساسي(5) .وهنا يبدو التشابه بين الأسطورة وبين القطعة الموسيقية من جهة كما بيّنها كلود ليفي ستراوس، وبينهما وبين القصيدة الشعرية كما لاحظ أوكافيو باز من جهة أخرى . ففي القطعة الموسيقية لن نحقق متعة حسب رأي ستراوس لو لم نحاول في كل لحظة أن نجمع ما استمعنا إليه من قبل إلى ما نستمع إليه الآن ، وأن نظل بالإضافة الى ذلك على يقظة شديدة بالوحدة المتكاملة للموسيقى ، ومتى أخذنا الصيغة الموسيقية للحن على سبيل المثال ، فإنه يمكننا إدراكه والإحساس به متى نظرنا إلى كل تنويعة من خلال علاقتها باللحن الأساسي ، وعلى هذا النحو فإن هناك إعادة تنظيم وبناء مستمر تحدث في عقل المستمع للموسيقى كما تحدث لعقل المستمع للأسطورة (6) .

أما أوكافيو باز فيرى أنه يمكننا أن نلاحظ وجود مستويين في الأسطورة المستوى اللغوي ، وفي هذا المستوى يتماثل مع القصيدة ، أما المستوى الثاني فهو الذي يتعدّى اللغة . كما أن الشعر يشبه الموسيقى من جهة أنه يتجاوز اللغة ، فهو يهدف إلى الوصول إلى مجال خاص تحاول الموسيقى أن تصل إليه كما أن الموسيقى تشبه الشعر في كونها لا تقبل الترجمة ، فالشعر يستعصي على الترجمة إلى لغته الأصلية وإلى لغات أخرى (7) .

والشعر يتجاوز اللغة (شأنه شأن الأسطورة والموسيقى) لأنه يحول مفرداتها إلى صياغة جديدة ومتى لامست اللغة الشعر فإنها بذلك تكون قد تجاوزت نفسها ، وتوقفت عن أن تصبح مجرد لغة(8) .

إن المضمون في القصيدة يتقدّم عبر تنظيم الصور، و((تطلق الصورة في السيميائية على عنصر الدلالة المحدد والمدرك أثناء القراءة [أو الاستماع] تتوزع في ترتيبها عبر مسارات صورية ، تتنامى فيه التنويعات الصورية في المسار المحوري أو الرئيسي.

وملاحظة اشتغال الصور في المسار عملية مهمة للتحليل ، فهي تساعد على توضيح مضمون الصورة ، يعني الطريقة التي يستعمل بها النص هذه الصورة ويؤوّلها)) (9) سواء في علاقاتها بالمسار الرئيس ، أم بعلاقاتها ببعضها بعضًا باعتبارها عناصر للدلالة .

يبدأ الشعراء قصائدهم انطلاقا من الذات ، أو من العلاقة بين الذات والموضوع وبذلك تتكون الصورة الرئيسة التي تتخذ لها مسارا شكليا وتتولد منه تنويعات من الصور الجزئية التي تقيم علاقات فيما بينها من جهة ، وبينها وبين المسار الرئيس من جهة أخرى .

يقوم مستوى التحليل لهذه النصوص الشفاهية بتحديد النموذج الشكلي الذي يمكنه من استيعاب ما لا نهاية له من النصوص ، ومن ثم فهو مثال للمسارات التي تبدأ بمطلع يولد مجموعة من الأبيات تنمو داخل تلوينات متوالدة إلى غاية استفراغ الشحنة الانفعالية التي تصل به في نهاية القصيدة إلى التنفيس عن قلبه ، وصياغة شحنته العاطفية في القصيدة التي تلقلها عنه جمهور خاض معه التجربة وجدانيا .

بنية المسار الصوري للخطاب الشعري الشفاهي

يبدأ الخطاب الشعري الشفاهي عادة بصورة للذات في معاناة نفسية ، ثم تأخذ الصور الجزئية في التوالد : سهر الليل ، صهيد الحمى ، صعوبة المهمة ، المشقة المنتظرة ، الغبن الذي يحس به . في بعض النصوص يبدأ بسبب أو أسباب الصورة القاتمة التي يقدمها عن نفسه ، فمثلا وعورة المسافة التي تفصله عن الموضوع الذي يتنوع من قصيدة إلى أخرى ، فقد يكون المحبوب (النص 6، 7 8،) قد يذكر الحب الشديد المسبب لهذه المعاناة (النصوص 9،4،5) هذا الحب أو الشوق قد يكون إلى المرأة التي أحبها ، أو الى الشيخ الذي يدين له بالولاء والفضل في إنارة سبيله ، أو حتى الولي الذي لم يزره منذ مدة طويلة بسبب بعد المسافة ، وهو في أمسّ الحاجة إلى أن يجلو الصدأ عن قلبه (النص 9) أو إلى الأبناء الذين ابتعد عنهم الشاعر بعدا سحيقا بسبب سفره إلى البقاع المقدسة .

فالوظيفة المهيمنه على الصورة الرئيسة التي منها ينطلق المسار الصوري للخطاب الشعري الشفاهي، هي غالبا صورة المعاناة بسبب الانفصال الموضوع أو الشوق الشديد إليه ، وصعوبة الوصول ، فهو اضطراب يفتقر إلى إعادة توازن .

أما الصورة المنبثقة عن الصورة الأولى ، فهو التماس الوسيلة ، التي تمكن الشاعر من الوصول إلى الموضوع (المحبوب) أو تحقيق الرغبة (وصال المحبوب ، رؤية الشيخ ، زيارة ضريح الولي ، أداء شعائر ، عودة إلى الأهل ...).

ففي هذه الحالة يذكر الشاعر الوسيلة ثم يسهب في وصفها (المهري ، الحصان القوي ، الباخرة ، السيارة ..) تتفرع عن وصف الوسيلة مجموعة من الصور الجزئية تكون بمثابة المشبه به ، يسوقها الشعراء ، تشبيه رأس المهري بصاع الكيل ، استطراد للحديث عن قوة المهري أو الحصان ، محرك السيارة النتظم الدقات .. استطراد عن كيف رضع المهري وكيف جيء به من الهقار ، وكيف رعى في الأرض المعفاة ، سرعة الحصان أو المهري والاسهاب في وصفها .

قد يسهب الشعراء في هذا الاستطراد إلى أكثر من خمسة أبيات في ذكر المطية التي تخصص لطي المسافة البعيدة كما في النص 9 وذلك في قوتها وطول ساقيها وشدة سرعتها .

وفي الطريق تتنوع الصور الجانبية ، إما أن تبدأ بالأراضي التي يمر بها وفي هذه الحالة يركز الشعراء على الأوعار ، والأراضي القفار أو يذكرون أسماء المناطق الموحية بالبعد السحيق ، وكل ما يشير إلى خطورة المغامرة ، أو مشقة السفر .

إن الهدف من المغامرة أو الرحلة يبقى ماثلا في أذهان الشعراء ، فيعودون إلى الموضوع ؛ المحبوبة ليسهبوا في وصفها ، أو إلى الشيخ ، ليسهبوا في وصف حظوته عند الله أو كراماته أو غير ذلك ، ومن هنا يستطردون إلى تشبيه المحبوبة مرة بالبكرة (= الناقة الفتيّة) النص 2 أو الغزال (النصوص 3، 5 ، 6) أو تشبيه عينيها بعيني طائر الحبارى (النصان 1، 6.) أو يصفون قدها بشجرة السرو أو الجبار (= النخلة الفتية) أو خدها بالبرق ، لكنه قد لا يكتفي بالتشبيه ، بل يتجاوزه إلى الحديث عن المشبه به . فمثلا في النص 5 يستطرد إلى الأمطار والرعود التي تنجم عن هذا البرق ثم ما تخرجه الأرض من الكلأ ، والماشية التي تنتعش بفضل الخير العميم الذي يملأ الأرض .

وبعد أن ينتبه الشعراء إلى أنهم أطالوا كثيرا في الا ستطراد يسارعون إلى التخلص ، وذلك باستعمال تعبير واحد أو يكاد يكون واحدا من أجل التخلص إلى المسار الرئيس بعد أن كانوا انحرفوا عنه إلى مسارات صورية جانبية .

ويرى والتر أونج أن هذه العبارات هي الصيغ الثابته والتي هي من أساليب تقوية الذاكرة ، أو الأشكال الحافزة للتذكر ، وهي عبارات جاهزة مستعملة بمهارة لأنها ترد على الذهن بسهولة (10) . والعبارة الجاهزة هنا في حالة التخلص غالبا ما تكون : (مانيش عن ... راني عن) كقول أحدهم وهو يتخلص من ذكر مظاهر الطبيعة من برق وأمطار بعد أن كان قد أسهب فيها عند تشبيه قد فتاته بالغرس وخدها بالبرق :

مَانِيشْ عَنْ غَرْسَ الْزَهَى فِي صَحُونَهْ وْمَانِيشْ عَنْ بَرْقَ الْضِوى في سمَاهْ
رَانِي عَلِى الْعَنْ شَبَحْهُمْ بِدْعُونَا بِالْعِينْ حَتَّى شَبَحْهَا اشْتِقْنَاهْ(11)

ثم يتخلص إلى ذكر الموضوع ، فيذكر المحبوب ويعود إلى وصف جماله ومظاهر هذا الجمال ، فيجرُّه القول إلى صورة جديدة، يسهب في ذكر تفاصيلها ، حتى إذا خشي أن ينسى المتلقون صورته الرئيسة ، (المحبوب ، الشيخ ، الأم ...) تخلص مرة أخرى باستعمال الصيغة المألوفة.

وهكذا نجد في النص الواحد استطرادات عديدة ، تنتهي نهاية حاسمة في موقف يتخذه من الموضوع الرئيسي فيكون قد أشبع رغبته من الصورة الرئيسة للنص (أجبر أهل الفتاة على عقد عقد قرانه بها ، (النصان 7،8) أو إعلان عن عزمه على هجر المحبوب ومعاملته بالمثل : (النصوص 4،3،2،1.) أو إشباع الرغبة في نيل بركة الشيخ أو الارتواء من ماء زمزم أو غير ذلك لكنه وقبل أن يتخلص إلى هذه النهاية الحاسمة يبقى الشاعر حول نفسه يتأملها ويستبطنها (12) فيعود كل مرة إلى الصورة الرئيسية يقلّبها على أعكائها يولد منها صورا جانبية جديدة ، فبين الانحراف عن النسق العام والعودة إليه ، تكمن دلالة الخطاب ، والنهاية الحاسمة تكون غالبا بالرجوع إلى الله ، والاستغفار والتعوذ من نزغات الشياطين .

فلو نظرنا إلى بنية الخطاب الشعري الشفاهي لوجدناه لا يخرج عن المسار الصوري التالي:

صورة الذات	انعدام التوازن	معاناة
تفاعل الذات	سبب الصورة الأولى	افتقار (بعد المحبوب
بالموضوع	صورة رئيسة	،هجره)
صورة الموضوع	صورة جانبية 1	صورة (جمال المحبوب

صور جانبية	صورة جانبية 2	،الشيخ..)
		صورة المشبه به1
		(البكرة، الغزال ، عيون
	تخلّص : عودة الى الصورة	الحبارى...)
صورة الموضوع	الرئيسية	صورة المشبه به 2
	الوسيلة لسدّ الافتقار	(الجبار ، شجرة
وسيلة الذات إلى	استطراد : صورة جانبية 1	السرو..)
الموضوع	صورة جانبية 2	المحبوب ، الشيخ
صور جانبية		،الأهل...
	تخلص : إلى الصورة الرئيسية	
	استطراد: صورة جانبية1	المهري ،الحصان،
صورة الموضوع	صورة جانبية2	السيارة
صور جانبية	تخلص إلى النهاية الحاسمة	تشبيه المهري أو
		الحصان بصور اخرى
نهاية حاسمة	تخلص نهائي وختام	وصف الأرض الأوعار
		القفار
ختام		صورة المحبوب ،
		وصفه،
		تشبيه بالقمر ، بالبرق
		آثار الأرض بعد
		المطر ،الغنم
		سد الحاجة إلى المحبوب
		بوصاله أو الشيخ بنيل
		بركته أو نبذ المحبوب
		عودة إلى الله تطهر من
		الذنوب..

وقد تختفي بعض الصور ، أو تستبدل بأخرى بديلة عنها،كصورة الوسيلة التي قد تغيب (الناقة ، الحصان..) وينجر عنها غياب صور جانبية ناتجة عنها ، لكن عدم وجود الموضوع في مكان بعيد، لايعني عدم وجود الموانع التي تحيل بين الذات (الشاعر)وبين الموضوع .

ففي النصين الثالث والرابع مثلا ، يكون أهل الفتاة قد شدّدوا الحراسة وغلقوا عليها الأبواب ، وفي هذه الحالة قد يفكر الشاعر في عمل من أعمال الفروسية (الإغارة واختطاف الفتاة..)

وقد لا يذكر الشاعر الموضوع ويستبدله بصورته ، التي تتفرع منها صور جانبية يستطرد عند كل منها ، للتخلص إلى الموضوع ، ويزيل اللبس حين يتبادر إلى أذهان المتلقين أن موضوعه إنما هو الصورة التي رسمها له ،(صورة البكرة).

حتى إذا ظن المتلقي أن الشاعر يحدثنا عن بكرة(=ناقة فتيّة) تخلص وأزال اللبس بقوله مثلا :

مَانِيشْ عَنْ بَكْرَة عَزِيلَة نَايْرَة يجْيِبْ هِيتْهَا الْوَمَّالْ وَالْخَطَّارْ

قُولِي عَلَى صَاحِبْ رْقِي لِي جَايْرَهْ وْفِي الْجَاشْ خَلَّفْ لِي صهِيدْ النَّارْ(13)

وفي ما يلي المسار الصوري للنص الثاني الذي اختفت منه الوسيلة وما ينجم عنها من صور جانبية، واستبدل الموضوع المحبوبة ، بصورة الناقة الفتية ، ثم رفع الشاعر الالتباس بعد صورتين جانبيتين للمشبه به (الناقة) والتخلص الى الموضوع الرئيسي : المحبوبة.

أصناف الصور	الصور	اختزال الملفوظات الشعرية
صورة الذات	معاناة الشاعر	سهران يا لحباب عيني حايره حسِّيت ريقي في
صورة الموضوع	المحبوبة (مستبدلة بالبكرة)	اللها مـرَّار
صورة جانبية 1	البكرة : مشبه به1	على نعت بكرة بكرة بالحجولة نايرة
صورة جانبية 2	استطراد:الغزاله (مشبه به2)	شقرة نظيفة مكركدة

صورة الموضوع	تخلص إلى المحبوبة	لوبار شرّاد من شبحة خيالي طايرة عناق ريم تزرّوق من
صورة جانبية 1	الغرس : مشبه به 1 استطراد	المنظار مانيش عن بكرة عزيلة
صورة جانبية2	شاحب : مشبه به 2 استطراد	نايرة.. راني على صاحب رقي
صورة جانبية3	شجرة السرو :مشبه به 3 استطراد	لي جايره وفي الجاش خلّف لي صهيد النار
النهاية الحاسمة	التخلص: التغلب على النفس والشيطان	كما غرس قبلاوي زها جبّار في النز متبرّد
الختام	التماس المغفرة	حدود قمايرة والجوف شاحب في نهار الغايرةوين المحمس في السما غبار والقد سرول كي زهى في بحايرة في جنان من يحكم على الكفار نفسي والشيطان دارو خلوية نعصيهم لثنين ما يشوفو طاعة يا بركة البشير واللي زايره يغفر ذنوب اللي يسمعو حضار

موضوع القيمة وقيمة الموضوع:

الخطاب الشعري خطاب تخييلي، والخيال لا يرتبط بقوانين المادة، فهو يصل أحيانا ما فصلته الطبيعة، ويفصل ما وصلته ويتم ذلك بحساب قوانين داخلية في نطاق التنوع والوحدة من أجل أن ينفذ في طبائع الأشياء ، يجنح إلى نسق من الأشياء يخالف ما نرى وما نعرف ، من أجل الوصول إلى حقائق باقية (14) لذلك فهو لا يقدم عوالم حقيقية، فالعالم الحقيقي – كما يقول روبرت شولز– عالم محايد أخلاقيا، أما العوالم التخييلية فهي محمّلة بالقيم(15)

ومن ثم فلكل نص مقولته الأساسية النمطية في ثقافة المجتمع (16) أي قيمة من القيم العليا في حياة المجتمع الذي أنتجه ، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم غيرهما .

وبنظرة متأنية إلى النصوص الشفاهية التي بين أيدينا ، نجد أن صورة الموضوع تحمل القيمة التي يضعها الشاعر هدفا أسمى يسعى إلى تحقيقه من أجل استعادة توازنه المفقود.

وسواء أكان الموضوع امرأة ، أم شخصية ولي صالح، أم الأهل والأبناء ، أم الأم أم الوطن الخ .. فهو دائما يحمل القيمة التي يمجدها الشاعر ، ويعيش المعاناة بالافتقار إليها ويسعى إليها ويضحي في سبيلها من أجل استعادة توازنه النفسي والاجتماعي والوجداني .

فالمرأة التي يسميها الشاعر مسعودة في النصين 1،2 أو فجرة في النص التاسع، لا يمكن أن تكون مجرد امرأة معشوقة ، إنما تحمل قيمة من القيم الانسانية التي يقدسها المجتمع، ففي الحالة الأولى يعبر عن تعاسته وشقاءه وآلامه وهي بعيدة عنه ، وهو مستعد لبذل الغالي والنفيس ، لو يتاح له ان يعلم أنها تفكر فيه ، ثم يعبر عن الأهوال التي تنتظره والمشاق التي يتكبدها : جبال واوعار وفيافي قفار أما عن الصورة الجانبية التي نصادفها في طريق مسعودة ففيها من شتى مظاهر الصراع بين الموت والحياة ما يدعو للتأمل وترجيح أن مسعودة لا يمكن إلا أن تكون قيمة سامية أفرزها الضمير الجمعي لمجتمع وثيق العرى في أنظمته الاجتماعية ، قد تكون قيمة الحياة الكريمة التي يتطلع إليها

الشاعر ومجتمعه، تدل على ذلك مظاهر الصراع العنيف التي تبرز من حين لآخر في الصور الجانبية :

وَالْجُوفْ شَاحِبْ سَابْقَة جَرَّاي   تْرُدّ السّعِيَّة مْن الْعَدُو أَجْهَارْ
حملْ دَمّهُمْ بينْ الْمَغَادِرْ ضَايَةْ   وْيُومْ الْمِنَايَا يَقْصْرُو لَعْمَار(17)

أما في الحالة الثانية ، فإن الصور الجانبية التي التي يرسمها الشاعر للذات وهي ترصف في الأغلال ، كالجمل الذي قُيِّدَ بعقال وقيود قصيرة ، وعزل عن بقية الإبل ، وعن حالته المأساوية التي تتأثر لها الحجارة الصماء ، واعتبار المحبوبة (فجرة) سجينة في بيت مبني بالحجارة أغلقت عليها الأبواب ، وأحيطت بالحراسة من قبل أناس ينعتهم بأنهم كفار ، يكرهون الشاعر ولا يطيقون سماع اسمه ، هذه الصور الجانبية التي يختارها الشاعر للذات في علاقتها بالموضوع ، ألا تعكس الحالة الاجتماعية المزرية التي عاشها المجتمع الجزائري تحت نير الاستعمار ، وأن قيمة القيم التي يتطلع إليها هي : فجرة التي هي أشد ضياء من الفجر الحقيقي لكنها عصية على التحكم فيها وتملكها كجدي الريم ، ألا يحق لنا أن نعتبر أن فجرة هي الحرية التي التي يتطلع إليها المجتمع إبان الليل الحالك:

أَضْوَى مِ لَّفْجَارْ خَدّكْ يَا فَجْرَة   عْيُونِكْ جَدْيِ الرِّيمْ فِي سْطُوحْ الْمَجْرَى(18)

وعلى ذلك فقس ، فما من موضوع إلا ويحمل من المؤشرات في صورته الرئيسية أو في الصور الحافة ما يدل على أنه قيمة من القيم السامية التي يعيش لها المجتمع ويقدسها سواء أكانت إنسانية أم اجتماعية أم ثقافية...

دلالة الاستطراد والتخلص"

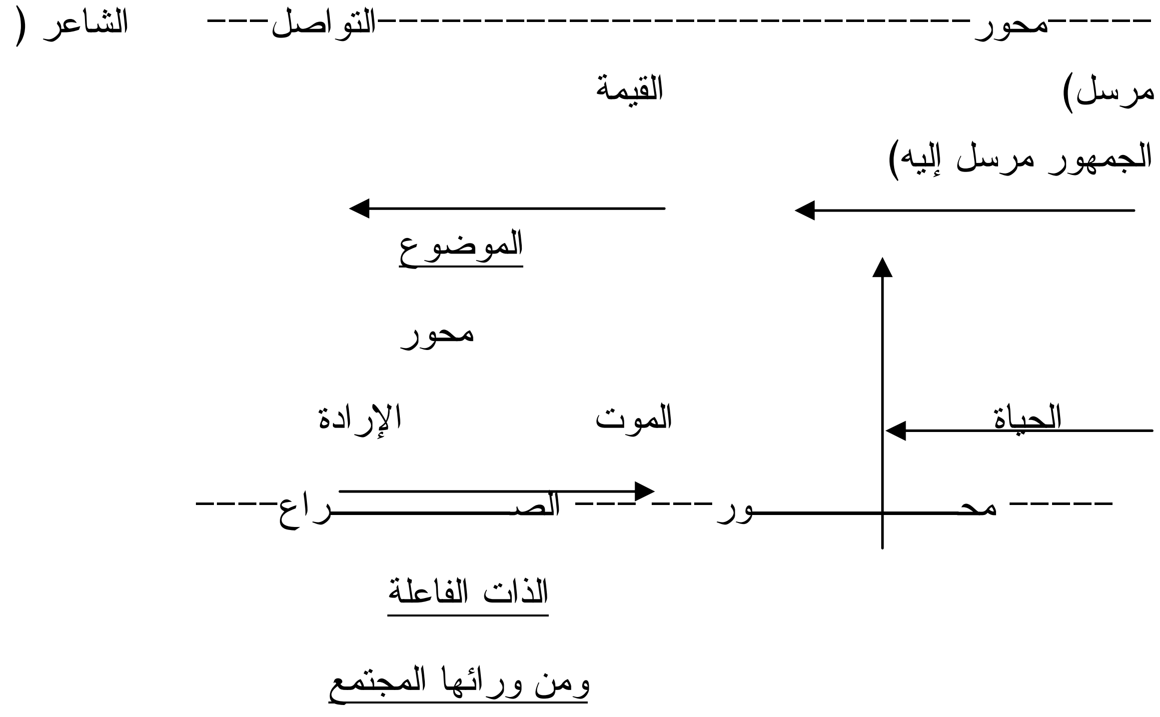
يبدو الاستطراد في صورته الظاهرية انحرافا عن النسق العام للخطاب الشعري الشفاهي، فالشاعر وهو يشبه الموضوع (فتاته مثلا) بالغزال ، يترك الفتاة جانبا ، ويقف عند الغزال الشارد الذي يبدو يقظا شديد اليقظة ، حذرا شديد الحذر ، لا يتوقف إلا على ربوة عالية ، وكأنما يتحسب وجود صياد يباغته برصاصة في أي لحظة، فهو لذلك لا يهدأ على حال ، سريع الانفلات لا تكاد تستقر عليه النظرة ، فهو دائم الحركة دائم الانتباه ، يستعصي على أمهر الصيادين ، لكنه لما نزل عليه قضاء الله ، كف عن كل مظاهر الحذر التي كان يحيط بها نفسه واختار أرضا منخفضة وأمن على نفسه .

إن هذه الصورة الجانبية التي انحرف بها الشعراء عن النسق العام ، لها دلالتها ، فصورة الغزال تبدأ بالجمال ، والشرود ُم الحذر واليقظة ، وتحسُّب الموت في كل لحظة ومغالبته لكنها تنتهي بالموت المحتوم .

وبعد أن يتخلص الشعراء من هذا الاستطراد ويعودون إلى الموضوع : القيمة التي يكرس لها الشعر ، لا تلبث أن تتنامى لديهم صورة جانبية ثانية تقابل الصورة الأولى ، كأن يشبه قدّ فتاته بشجرة السرو التي نبتت على ضفاف مجرى واد ، في موضع مستوٍ ، ترتوي من ينابيع ينبجس منها الماء زلالاً ، في أرض خصيبة قريبة المياه ، تتفرع السواقي طبيعية تشرب منها الحيوانات البرية ، وتصل الى المزارع فيستقي منها الفلاحون ، فينعش الزرع والضرع. إنها صورة الحياة الطبيعية.

إن هاتين الصورتين الجانبيتين اللتين يخرج بهما الشاعر تارة بعد أخرى من النسق العام ؛ الموضوع الرئيسي الذي يمثل القيمة التي يطمح إليها مجتمعه ، تمثلان الموت والحياة تتنازعانها في رسالة واضحة يقدمها الشاعر إلى جمهوره.

ويمكن تمثيل المسار الصوري لبنية الأطراف الفاعلة في دلالة المسار الرئيسي والمسارات الجانبية بالشكل التالي :



البنية العميقة للخطاب بين الاستطراد والتخلص:

إن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له كما يرى أمبرطو إيكو (19) فكل الصور الجانبية مهما بدت متباعدة يجب أن ينظر إليها على أنها تنويعات على أنغام اللحن الأساسي فالعلاقات التي تقيمها هذه الصور الجانبية فيما بينها ، وفيما وبينها وبين المسار الصوري الرئيسي يجعلنا نسعى دوما إلى تنظيم وبناء مستمرة للوحدة المتكاملة للنص .

فالصور في الخطاب الشعري الشفاهي تتزاحم ولكتها تشكل أزواجا من الثنائيات المتشاكلة حينا والمتقابلة حينا آخر ، فصورة المطر تقابل صورة الجفاف ، وصورة الانسان الصياد تقابل صورة الغزال الفريسة ، وصورة الطير الجارح والدارجة (السحلية)التي تهيم على الأرض تتقابلان وهكذا ...

ونحاول في هذه القراءة استبطان هذه الثنائيات المختلفة لنرصد العلاقات المختلفة بين الصور الجانبية ، وبين المسار الرئيسي في إطار مفهومي التشاكل والتباين .

تنطلق النصوص الشفاهية عامّة من علامتين شديدتي التعارض هما المعاناة والسعادة . وهاتان العلامتان يشكلان طرفي المسار الصوري للخطاب الشفاهي ، فصورة الذات في افتقارها إلى القيمة تعبر دائما عن المعاناة : الأرق ، نحول الجسم ، الدموع الغزيرة ، صهد يتأجج في الكبد ، الهواجس ، الحزن .. فلا يكاد الخطاب الشعري الشفاهي يشذ عن هذا المنحى ، في الانطلاق من مظاهر الشقاء ولنا في هذا المثال نموذج جيِّد في التعبير عن مظاهر المعاناة ، مع أن موضوع القيمة ليس المرأة المحبوبة كما درجت العادة ، إنما هو الشيخ ، أو ضريح الولي الصالح:

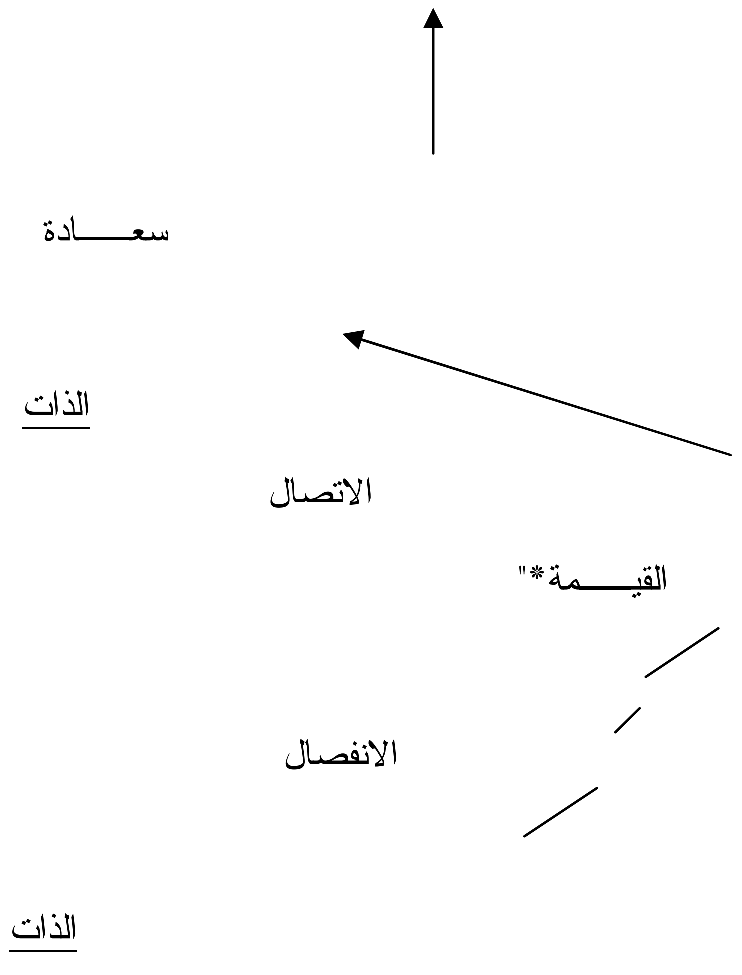
حَيَّرْ نُـومِي بِالسَّـهَرْ لاَلِـي فَتْـرَه　　　شَـيَّنْ حَـالِي وَالْبَـدَنْ دَايـمْ فَانِيـهْ
يثْقُبْنِـي مِشْـعَالْ وُدْمُـوعِي مَطْـرَة　　　يُعْرُضْنِي حُومَانْ فِـي الْكَبْـدَةْ صَـالِيهْ
هبَّلْنِـي تِفْكَـارْ عَـنْ قَلْبِـي يَطْـرَا　　　بِالْمِحْنَـة مَحْـزُونْ حَتَّـانْ نْلَاقِيـهْ(20)

ومظاهر المعاناة تخفي دائما مظاهر السعادة، سواء أكانت صريحة أم ضمنية ، فالشاعر إما أن يعبر عن تطلعه إلى القيمة التي يمثل الاتصال بها قمَّة السعادة ، والانفصال عنها

حضيض المعاناة فقد لا تجد هذه المظاهر في ختام القصيدة لكن السياق يشير إلى أنها الهدف الأسمى من هذا المسار :

نَجْمَةْ سَعْدِي لاَحْ وُضْيَاهْ الْقَمْرَة   وَالْعُسْرِي يُسْرِينْ مَقْرُونِينْ عْلِيهْ
تِتْبَدَّلْ لَفْلاَكْ عْوَارضْ قَطْرَهْ   تَصْحَى بَعْدِ الصَّبّ وَالْمَيِّتْ تِحْيِيهْ
إذَا آتَى اللِّيلْ لاَزمْ مِنْ فَجْرَهْ   بَعْدِ الشِّدَّهْ أَفْرَاحْ وَالنَّصْر يوَاليهْ(21)

يتشكل التعارض إذن بين العلامتين:المعاناة / السعادة ، من علاقة الذات بالقيمة في حالتي الانفصال(= شقاء) والاتصال (= سعادة) ؛ فالقيمة إما أن تتصل بالذات فتتحول إلى مصدر سعادة (الحرية مثلا) ، أو تنفصل عنها فتنقلب إلى شقاء ومعاناة؛ نمثل هذه القطبية المتضادة لحالتي الانفصال والاتصال بالترسيمة التالية



معاناة

أما العلامات المتشاكلة والمتعارضة، والتي هي صور جزئية ، تتنامى حول المسار الرئيس، فهي تتوالد بفضل ظاهرة الاستطراد الذي يليه التخلص، وللتخلص وظيفة هامة هي إزالة الالتباس، وتقوم على إيهام المتلقي بالتطابق الشديد بين المشبه (الفتاة مثلا) والمشبه به (الغزال الشارد) ، إذ يسهب الشاعر في الحديث عن الصورة الجانبية ، يولد منها صورا جزئية جديدة قبل أن يتخلص إلى موضوعه الرئيسي.

ولو نظرنا مليًّا إلى هذه الصور الجزئية المتشاكلة حينا والمتعارضة حينا آخر لوجدناها لا تخرج عن نوعين :

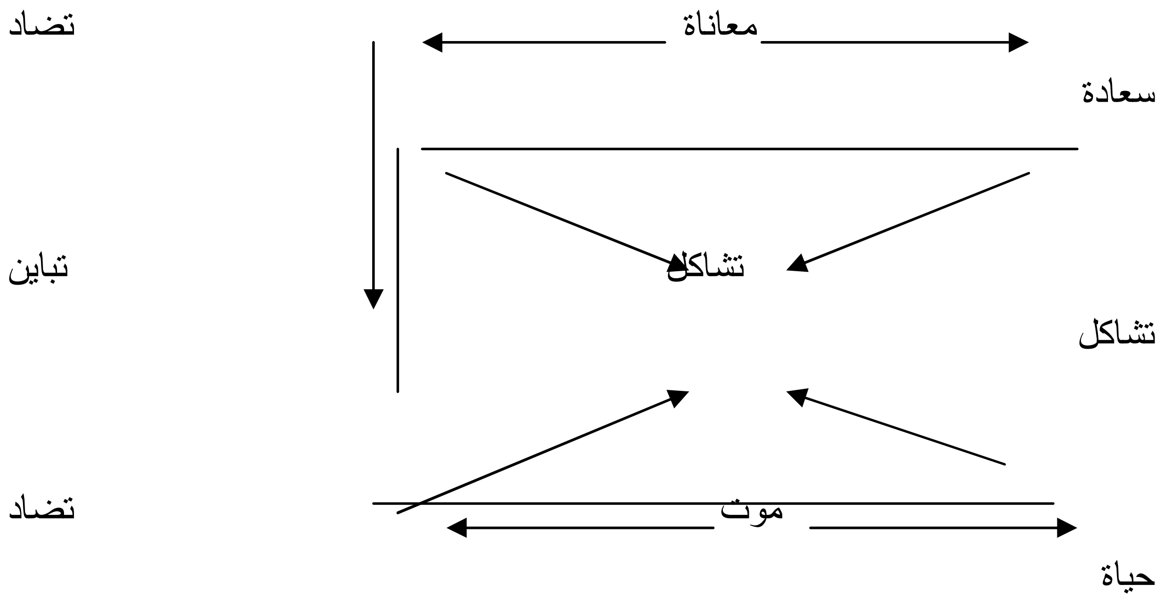
صور تعبر عن الحياة : المطر ، شجرة السرو ، ، الغرس الجبَّار، الكلأ ، الماشية .... وصور تعبر عن الموت : القفار ، السراب ، الغزال فريسة الصياد ، السحالي فريسة طائر الحبارى..

ثم إن عملية الصيد نفسها تمثل هذين الطرفين: الحياة والموت، أحسن تمثيل ، فحياة الصياد :(طائر الحبارى) تقوم على موت الفريسة .

إن الانسان الشاعر الذي يسعى إلى القيمة التي تجعل لحياته معنى، لا بد عليه من أن يخوض سبيلا شاقا تكتنفه مظاهر الموت (القفار ، السراب ، الصياد..)ومظاهر الحياة :(المطر ، شجرة السرو ، الجبار..) ومصيره يحتمل أمرين : إمّا أن يقتل ويُقتَل ، فيمارس لعبة الصياد والفريسة ، فإن عاش فعلى حساب موت الآخر ، وإن مات كان سببا لحياة الآخر، أو يعتمد على الحياة فيعتمد على الطبيعة ويتتبع مساقط الغيث .

فليس للانسان إرادة في الاختيار ، فهناك إرادة أعلى منه تحدد له هذا الاختيار حسب الثقافة التي أنتجت هذا الخطاب الشفاهي، فالخيار الأول يمثل سبيل الثقافة والخيار الثاني يمثل سبيل الطبيعة(22)

فإذا وضعنا هذه العلامات الأربع داخل المربع السيميائي تبيّن لنا أن ميل المجتمع التي أنتج الخطابات الشعرية الشفاهية يميل إلى السبيل الطبيعي.



ذلك لأن السعادة وهي غالبا حالة اتصال بموضوع القيمة تتناقض مع خيار الموت بينما تتشاكل مع الحياة ، أما المعاناة ، وهي نقيضها فهو ينشأ من انفصال عن موضوع القيمة فيتباين مع الحياة ، وتقيم علاقة تشاكل مع الموت . وإذا كان الخطاب الشعري الشفاهي يميل إلى طريق الطبيعة في الاتصال بالقيمة ، فإن القيمة دائما من طبيعة ثقافية ، فالأهل أو الوطن أو الدين ، كلها قيم ثقافية أو حتى المرأة التي أحبها الشاعر فالغاية من الاتصال بها إنما هي دائما الزواج ، أي الاتصال الذي يقره الضمير الجمعي ، وحتى لو اضطر الشاعر إلى اللجوء الى العنف ، السطو على البئر واختطاف الفتاة ، فإنما هو عنف مقدس ، فالشاعر يأخذ الفتاة إلى قبيلته ولا يمسّها بسوء ، وشيوخ القبيلة يدعون (الطالب) ويدعون والدها الذي يسلم بلأمر الواقع ويقبل بعقد قران الفتاة بالشاعر ويعترفون به زوجا شرعيا لابنتهم:

عَقَدْنَا عَلِيهَا وْسِيدْهَا هَنَّانَا   وْلِيلَة سِعِيدَةْ زَاهْيَةْ بِطَرَبْهَا (23)

هوامـــــــش:

1)-ينظر : Jack Goody . La Raison Graphique. Traduction et presentation de Jean Bazin et Alban Benza ED Minuit Paris 1979 p : 169 et suite

2)-ينظر : Claude Lévi-strauss ; La pensee sauvage ; Librairie Plon Pari 1962 P 3 etsuite

3)- J ,Goody . op cit , p266 et suite,

4)- عبد الجليل مرتاض ، التحليل البنوي للخطاب اللساني دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ص 11

5)-وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد سلسلة عالم المعرفة الكويت 1996 ص 174

6)- مجدي الجزيري البنوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس دار الوفاء الاسكندر ية2002 ص127

7)-المرجع نفسه ص 128

8)المرجع والصفحة نفسها

9)-ينظر : جان كلود جيرو السيميائية نظرية لتحليل الخطاب ، ترجمة رشيد بن مالك في مجموعة بعنوان السيميائية أصولها وقواعدها منشورات دار الاختلاف الجزائر 2002 ص 112 .

10)-والتر أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1994 ص 92 93 94 .

11)-معنى البيتين لست أقول الشعر في نخلة زهت في أرض منبسطة ولا في برق سطع في سمائه إنما من بخلوا عنا في نظرة إلية ، فحرمنا منه واشتقنا إليه

12) وهب أحمد رومية المرجع والصفحة نفسهما.

13)- لست أقول الشعر في ناقة فتية عزلت عن بقية الإبل فرتعت في ارض خالية من الرعاة كثيرة العشب ، يتناقل أخبارها ملاك الابل لجودتها ،لكن قولي أي شعري في صاحب أي المحبوب الذي اصعّد لهيب الحشا منه .

14)- ينظر مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ،دار الاندلس ،بيروت ص14

15)-نقلا عن : عبد الله إبراهيم السردية العربية الحديثة المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،2003 ص56

16)- رشيد بن مالك السيميائية أصولها وقواعدها مرجع سابق ص 43

17)- جوفها كأنه فرس ضامر ، سبَّاقة في العدْو ، تعيد الغنيمة التي أخذها الأعداء جهارا ، إلى أن تجري دماؤهم غدرانا ، وتحين مناياهم وتقصر أعمارهم.

18)- يخاطب الشاعر فتاته التي تسمى فجرة قائلا :إن خدك أشد ضياء من نور الفجر وعينيك كجدي الغزال يرتع في الموضع المسمى بهذا الاسم : سطوح المجرى.

19)-ينظر :امبرطو إيكو التاويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2000 ص79

20)-الأبيات من قصيدة لشاعر يدعى معمر التغزوتي يعبر عن ألمه ومعاناته بسبب شوقه الشديد إلى شيخه قائلا : لقد أصبت بالأرق منذ مدة ولم أعد أقدر على النوم ، حتى ساءت حالي وآل بدني إلى الفناء ، اكتوي بشعلة من اللهب وتسيل دموعي أمطارا ، وتصلى كبدي من حره ، وتخطر الهواجس على قلبي فتكاد تفقدني عقلي ،وأظل حزين في حنة حتى ألاقيه ، يعني شيخه.

21)-الأبيات للشاعر نفسه من القصيدة نفسها يقول: لاحت نجمة السعد ، وأضاء القمر ليلي الحالك ، ونجمة العسر النحس أحيطت بنجمين للسعد ،تتغير الأحوال من الجفاف إلى الغيث ثم تصحو بعد ان تمطر وتحيي الموات.

22)-يرى علماء الأنثروبولوجيا أن السلوك العدواني ليس سلوكا طبيعيا ، وإنما هو سلوك ثقافي .

ينظر:ميشيل كورناثون، هل من عدوانية طبيعية،مجوعة بعنوان الطبيعة والثقافة ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبدالعالي دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1996 ص .67،68

23)–عقدنا قران الفتاة وهنأنا والدها ، وكانت ليلة سعيدة يغمرها الفرح والطرب..

النص الأدبي سيمـــــــاه و سيميـــــــــاؤه

الأستاذ: جاهمي محمد
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

تشتمل هذه الدراسة على عنصرين رئيسيين هما:

1- النص الأدبي منظورا إليه من زاوية لغوية و اصطلاحية و وظائفه على ضوء المعرفة السيميائية.

2- سيمياء النص أو علاقة السيمياء بالنص الأدبي.

<u>أولا:</u> مفهوم النص

تواضع **اللغويون** على تعريف كلمة " نص" بأنها الرفع، و من ثم قالوا:" نص القول: أي رفعه و أسنده إلى صاحبه"[1] و هو المعنى الذي أشار إليه طرفة بن العبد في قوله: فنص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه

و كذا امرؤ القيس في قوله:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش اذا هي نصته و لا بمعطل

أما **النقاد** فلا يكادون يتفقون على تعريف اصطلاحي موحد لتحديد مدلول النص الأدبي. غير أن

" النص" هكذا من دون وصف " المتن من الكلام"، كما يعرف بأنه " الصيغة الأصلية لما ينتجه الأديب من شعر أو نثر"[2]

و النص الأدبي عند البعض هو " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[3] وعند آخرين انه:" شكل للتفاعل الاجتماعي"[4] و ذلك تبعا للمقام الذي ورد فيه أو بالأحرى أنتج فيه.

و النص الأدبي باعتباره منظومة معرفية لا يتأسس فقط على معرفة بسيطة تستند إلى المجتمع أو الفرد و حسب، أو إلى الجانب النفسي لمنتجه و كفى، و لكنه يتأسس على ذلك كله.

و من ثم فإن منتج" مبدع" النص الأدبي لا يمكنه أن يصوغ نصا يقف فيه أو معه القارئ على جانب من الأهمية. بل لابد لمبدع النص الأدبي من جملة من المعارف النفسية، و الفلسفية

و التاريخية و الأدبية و الاجتماعية و السياسية حتى يستطيع تنوير القارئ. و على هذا الأساس فإن القارئ في تحليله للنص الأدبي لابد أن يكون مزودا بروافد ثرة من هذه المعارف جميعا حتى ينجح في الكشف عن رموز النص الأدبي، ودلالاته و حتى خلفياته و مرجعياته المختلفة.

بعد هذه المقدمة القصيرة حول مفهوم النص منظورا إليه من الزاوية اللغوية و الاصطلاحية

– و قد رأينا ألا نفيض في التفصيل لئلا يفلت منا زمام الوقت– نتعرض الآن إلى العنصر الثاني

و هو بيت القصيد في هذه المداخلة.

<u>ثانيا:</u> سيمياء النص الأدبي

قديما كان جرير الشاعر الأموي الذي حمل راية الشعر في النصف الثاني من القرن الأول الهجري، و شكها في أعلى القمم يقول:

لما وضعت على الفرزدق ميسمي وضغا البعيث جدعت أنف الأخطل.

ترى ماذا كان يريد من وراء توظيفه كلمة " ميسم"؟

الواقع أن جريرا يريد أن ينهي إلى أسماع مخاطبيه أنه يسم الفرزدق – مهجوه– بسمة لا تمحي

و لا يعفو أثرها، حتى لكأن تلك السمة سبة و عار تلحق بشرف الفرزدق. و كذلك تقول العرب للرجل يسب الرجل سبا قبيحا: قد وسمه بميسم سوء، يريدون: ألصق به عارا لا يفارقه.

و من ثم اقترن الوسم بالهجاء فاستعير له، و لعل ذلك ما أشار إليه قوله تعالى:" سنسمه على الخرطوم" سورة القلم :16

و يقول المعجميون: توسم الشيء إذا تفرسه و تعرفه و تطلب سمته و علامته، و إلى هذا المعنى أشار زهير بن أبى سلمى المزني:

و فيهن ملهى للطيف و منظر أنيق لعين الناظر المتوسم

و على هذا فإن " توسم" النص الأدبي يقضي بمحاولة الوقوف على أسراره و مكنوناته للتعرف عليها، و لا يتأتى ذلك للقارئ ما لم يقم معه علاقة حميمية تفضي به إلى كشف بعض خباياه.

و من هنا فسيمياء النص علامة تقف وراء المؤدى المباشر له و هي ذات مدلول اجتماعي أو نفسي أو تاريخي أو حضاري أو ثقافي أو هي تلك جميعا أو بعض منها، و على قدر ارتباط القارئ بالنص تفصح العلامة عن معانيها و دلالاتها و قد لا تفصح على الرغم من ذلك حتى و إن أدام القارئ قرع بابها لأن هناك" ضربا من المعنى كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، و كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له"(5)

والنص الأدبي– أي نص أدبي– حين نقرأه قراءة سيميائية نجده مؤلفا من علامات عديدة(6) و كل علامة لها علاقة بما سبقها و ما يلحقها من العلامات. فالأولى تستدعي الثانية و الثانية تنبئ عن الأولى نوعا و تنوعا، و هكذا إلى الحد"ن" تماما كالمتتالية الحسابية. حدها "ح" مرتبط أساسا بالحد الأول"$ح_1$" و لا ينفصل بطبيعة الحال عما بين ذلك عن حدود المتتالية، و يبقى الأساس عاملا مشتركا بين الجميع كما تواضع على ذلك الرياضيون.

إن النص الأدبي منظورا إليه على أنه بنية لسانية لا يفصح لقارئه إلا عن مستويات محدودة جدا من القراءة لا تتجاوز حدود الصوت و الصيغة و التركيب...على اعتبار أن التحليل اللساني يعتمد الجملة أساسا للدراسة في ذاتها أو في علاقاتها بنظيراتها من الجمل في أحسن الحالات.

و لذلك اندفع الباحثون ساعين للكشف عن معان أخر للنص خارج القراءة اللسانية. فكانت القراءة السيميائية هي البديل.

إن التحليل السيميائي للنص الأدبي لا يتبنى الجملة بل يقوم على تتبع وضع أساسي للمعنى

و انتقاله عبر متغيرات إلى المعنى النهائي، كما أن المعنى هنا غير ثابت خلاف لما هو موجود لدى اللسانيين.

و على هذا الأساس فإن سيمياء النص الأدبي تتجلى في تجربتين:

أولاهما: التجربة الإبداعية: و يرتبط وجودها بالمبدع – متكلم كان أو كاتب– و هذا يتصل بالكفاءات التبليغية و التواصلية و الخطابية للمبدع.

ثانيتهما: التجربة القرائية: و يسميها البعض(التعقيبية)[7] أو النقدية و يتصل وجودها بالمخاطب

وكفاءاته التأويلية. و لا نرى هنا أن التجربتين تتساويان، فعلى قدر اتساع طاقات المبدع ترتقي قيمة النص و العكس كذلك.

كما أن كفاءة القارئ (المتلقي) في فتح مغاليق النص الأدبي و قدراته على فك رموزه يسهمان في إخراج مخبوء النص الأدبي إلى النور، و من ثم تحويله إلى متعة قرائية. و كما يحتاج المبدع الأول(منتج النص الأدبي) إلى معاناة تبدأ مع المثير فالتجربة الشعورية فالترجمة الفكرية، كذلك يحتاج المبدع الثاني(متلقي النص الأدبي) إلى معاناة ربما أكثر على الرغم من أنه لا يظهر تماما كالمخرج يقف خلف الأضواء و لكن إليه يرجع فضل نجاح العمل المسرحي أو السينمائي.

إن السمة الأهم في النص الأدبي هي الغموض. و لا نقول إن الغموض ظاهرة في النص الأدبي لأنه يخرج عن قواعد الترميز التي يتميز بها النص العلمي و هذا معناه أن النص الأدبي يعدل دائما عما تواضع عليه العامة في مخاطباتهم، أي أنه يتخذ من الانزياح سبيلا إلى المتلقي فيسعى هذا إلى قرع أبوابه مرة بعد مرة للكشف عن خباياه و خفاياه، و قلما يفلح لأن أية قراءة للنص الأدبي تؤدي إلى إلغاء نفسها، و يحتاج إلى قراءة أخرى ينتج معها تغير آخر في نظام الترميز، و هذا التغير يتطلب بالضرورة قراءة أخرى و هكذا.

و لعل سمة الغموض هذه هي التي تجعل النص قادرا على الإشعاع، و من ثم تولد لدى المتلقي رغبة لا تنتهي للولوج إلى خفاياه بغية تحديد هويته و إبداعيته. و قد فطن الجاحظ (ت255هــ) إلى هذه الحقيقة حين صرح:" إن الشيء من غير معدنه أغرب، و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، و كلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، و كلما كان أطرف كان أعجب، و كلما كان أعجب كان أبدع، و إنما ذلك كنوادر كلام الصبيان و ملح المجانين. فإن ضحك السامعين من ذلك أشد

و تعجبهم به أكثر"[8].

و نود في هذا المقام أن نلاحظ كيف ربط الجاحظ عالم الإبداع بعالم الطفولة و عالم الجنون، و هو ربط سعى إليه المحلل النفساني الأول في العصر الحديث " سيجموند فرويد" حين اعتبر المبدعين " مصابين بالعصاب" على حد تعبيره.

و سمة النص الأدبي الأخرى تكمن في صعوبة القبض عليه بوصفه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية و معايير أخلاقية و قيم ثقافية و حضارية و فنية و خصائص اجتماعية، كما تحكمه قوانين داخلية متشابكة، دفعت بعض النقاد إلى اعتبار النص الأدبي (علم نسيج العنكبوت). و هذه السمة هي التي تقود إلى تعدد القراءات و إثارة التأمل و من ثم طرح التساؤلات.

و إذا كانت هذه هي أهم سمات النص الأدبي، فليست السمات المهمة أقل عددا أو حضورا فيه، كما أن العبرة ليست في التعرف على سمات النص بقدر ما هي في مساءلة النص للوقوف على طاقاته السميائية و ما تثيره من رغبة تفتحها لذة القراءة و تنهيها متعة التأويل، و عندئذ يغدو النص الأدبي الصامت ناطقا، من حيث أننا نتلقاه و نحاوره فيكشف لنا عن جوانب من كنهه و تظل جوانب أخرى خافية عنا لا تنفتح لنا إلا إذا عاودنا القراءة مرة بعد مرة، تماما كالأرض حين نسألها فإن لم تجبنا حوارا أجابتنا اعتبارا.

قال ابن خفاجة الأندلسي على لسان الجبل:

و كم مربي من مدلج و مــؤوب و قال بظلي من مطي و راكب[9]

فما كان إلا أن طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائب[10]

و يجيب الشاعر الجبل:

و قلت و قــد نكبت عنه لطية سلام فإنـــا من مقــيم و ذاهــب[11]

و صدق الشاعر القديم حين قال:

و قد تنطق الأشياء و هي صوامت و ما كل نطق المخبرين كلام

الهوامــــــــــــــــــــــش

(1) جبران مسعود: معجم الرائد، ج2: ص 1504

(2) القاموس الجديد: طبع مشترك جزائري تونسي باب" نص"

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي) ط3 1992 لبنان : ص 120

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط3 1997 ص 44

(5) عبد القاهــر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة بيروت لبنان ،ط1 1978 ص 126

(6) تنظر السيميائيات إلى النص الأدبي على أنه نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ هي اللغة، لأنه يمثل سلسلة من الوحدات السيميائية، الأساس فيها هي " العلامة" التي تنتقل من مستوى إلى مستوى حتى تستحيل نصا يدرك على أنه ضمن المنظومة السيميائية علامة واحدة.

(7) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني و آخرين، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب. 1987 ص07 .

(8) الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون،دارالجيل.لبنان(د.ت)ج1 ،ص90

(9) المدلج: السائر في الليل أو السائر من أول الليل إلى آخره.

المؤوب: الراجع، العائد، أو الذي يسير جميع النهار.

قال: نام القيلولة.

مطي: جمع، مفرده مطية، من الدواب ما يمتطى.

(10) ريح النوى : ريح الفراق.

(11) نكبت عنه: ملت عنه و انصرفت.الطية: الحاجة و القصد و وجهة المسافر، و هنا بمعنى السفر. و "من" في " من يقيم" زائدة أو بيانية: أي فإنا من مقيم و هو أنت، و ذاهب و هو " نحن".

الاشتغال السميولوجـــي للألـــوان وأبعادها الظاهراتية في: ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمـــــــــادي

الأستاذة : خاوة نادية
المركز الجامعي سوق أهراس

"....طالما هناك شعراء....ستظل النفوس نقية ، وسينجو العالم من الفناء..." كرار

تنطبق هذه المقولة على أكثر ما تنطبق على شعر الدكتور (عبد الله حمادي) في ديوانه "البرزخ والسكين "(1) . حيث يبشر بعوالم طوباوية حالمة، تدعو إلى السمو والطهر، والتنصل من كل القيم المرتبطة بالواقع وآثامه، لهذا تحفل نصوصه بتلك الإشراقة الروحية العارمة، متخذا من الحاضر لحظة مفارقة قصوى، بين رؤياه وأحلامه المعلقة، فتضج تجربته الشعرية بمختلف الثنائيات الضدية التي تؤكد أزلية هذا الصراع المشهدي الذي يطبع جل كتاباته.

ويحتدم الصراع المشهدي في تجربته الشعرية، كلما ازدادت حدة التناقض والاختلاف، ليتجاوز الشاعر بذلك البحث عن المثال الحالم –كأضرابه من الشعراء – إلى نشدان المطلق في كل شيء، لتأخذ رؤياه أبعاد الفلسفة الإشراقية الروحية وأحيانا كثيرة يغلفها بطابع التأمل الصوفي.

ولأن الشاعر محاصر بقوى عديدة ، فإن أكثر ما يعانيه هو " قضية التحرر" أو التنصل كلية من كل ما من شانه أن يعيقه عن الحرية ، حرية القول والفعل لذلك فهو يتمثل –بعمق– قضية الإنسان ، المقهور والمحبط نفسيا وفكريا وعاطفيا . والباحث عن منعتق للحرية في عالم موحش(2) حاضره قاتم منذ الميلاد حتى الأزل ، يصلب في النار ويكتب على جبينه حمل الأحجار ! إنه زمن الأخطار يحفل بالجنس وبالأفكار (3). لهذا

كانت قضية الموجود الإنساني هي بؤرة معاناته ذلك الموجود المتجرجر وراء قدره ، آماله محبطة وإزره الضياع ، زاده الرحيل والطـــواف ، طريقة سفر ووجهه صحراء ، يتأبط الطبيعة بمختلف طقوسها

ويتدثر بالمستحيل لينام في كنف الأحلام ويصحو على شعور بالفقدان يسربل وجوده الفلسفي (4).

وتعتبر (الأنثى) إحدى الملامح الفنية التي تميز تجربته الشعرية ، بكل رموزها الدلالية والإيحائية فيرتفع بها عن كل الأوصاف المادية الواقعية المرذولة إلى المثال المطلق ، إنها أنثى الماء والفتنة ، وسيدة الطوفان والنار وسادنة الأفلاك وغاشية الغفران ، وكاتمة الأسرار ، ومرافئ للدفء والعبور. تصل بعاشقها حد الجنون .لهذا تعد ثنائية (المرأة–النص) من أهم ما يميز كتاباته الشعرية ، لأنها وسيلته الأخيرة للخلاص من الواقع وهمومه ، إنها الجسر الذي يربطه بالمطلق ، فتضاعف من فضاء الرؤيا والخلق ، وتطهر الذات الباطنة من شرورها وآثامها.

وكمحاولة منا لخلق تركيبة منهجية تتموقع ضمن الإطار السيميولوجي ، فإننا لم نلتزم بقراءة تحليلية في مستوى واحد ، قصد الانتشار خارج الفضاء النصي بغية إشباعه وإثراء المفهوم التشاكلي أو كما يسميه (أ.ج. غريماس/**Greimas**) ب:" الإيزوتوبيا " (**Les Isotopies**) والذي يرى بأن التحليل السيميائي للنصوص ، لا بد أن يخضع لقراءة موحدة هي المسؤولة عن تحديد مستوى " البنيات البسيطة للمعنى" . ولعل هذا ما جعله يطلق عليها لقب "القراءة المتحيزة " أمام القراءات الغيرية الأخرى(5).

لهذا جاء مسعانا عبر هذه المقاربة كمحاولة لاصطناع القراءة المركبة، والتي تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى اعتمادها "التركيب المنهجي" .كما فعل المفكر الفرنسي (لوسيان غولدمان) في محاولة المزاوجة بين (البنوية) و(الاجتماعية) بتحويلهما إلى تركيبة منهجية واحدة وهي (البنوية التكوينية) ، لأن البنوية وحدها لا تغدو نزعة بالنسبة لحقل السيميائيات التي امتزجت بعلم (الدلالة **La sémantique**) على يد زعيمها (أ.ج.غريماس) ، لأن السميولوجيا لوحدها علما قاصر عن إدراك الدلالة ما دامت تضع في اهتمامها بالدرجة الأولى العلاقة بين الدال والمدلول.(6)

لكن المتأمل لكل المساعي والبحوث والنتائج في المجال السميولوجي اليوم سيلاحظ أنها لم تستطع أن ترقى إلى مستوى النظرية المكتملة ، لهذا لن نلتزم بما يصر (غريماس) وأتباعه على ترسيخه ، وهو العمل بالقراءة الأحادية التي تنتهي إلى عزل النص ومن ثمة غلقه وموته **!.**

وقد اعتمدنا في مقاربتنا لشعر (عبد الله حمادي) الاجراء السميولوجي وذلك بتوخي السعة والشمولية الكافيتين لمنح هذه المقاربة ، الكثافة الدلالية اللآزمة وهذا باصطناع منهج مركب يجمع بين (سميوطيقا ش.س .بيرس **C.S.Peirce**) التي حدد فيها مراتب العلامة من خلال كتاباته المتعددة والتي لا يمكن فصلها عن فلسفته الكانطية ، لان محاولة فصلها سيؤدي إلى الإخلال بالفهم والقصور في الدراسة-كما يرى- وهو الأمر الذي جعلنا نلتزم منهجه باعتباره أنسب نموذج نرجع إليه للاشتغال على النصوص ، وذلك لان العلامات اللغوية/الممثلات إيقونات/ مؤولات تستحضر ايقونات أخرى مغيبة من سياق الدوال العام.

فنكون عندئذ بصدد معطى علامتيا له أبعاد سيميولوجية ظاهراتية (7) وهذا ضمن فكرة إعادة امكانيات الإنتاج الإيقوني للوقائع الظاهراتية وفضاءاتها ومدلولاتها .

وتبعا لهذا فقد قسم (بيرس) سيميوطيقته إلى ثلاثة فروع هي (8).

1- المماثل 2- الرمز 3- المؤول

والتي حاول (غريماس) فيما بعد تعديلها ، خالقا بذلك منهجا مركبا بينه وبين (بيرس) .بتغيير تسميات الفروع التي وضعها (بيرس) ، فيقترح ما يلي :

1-القرينة 2-الرمز 3-الممثل

وذلك لأن القرينة حسب(غريماس) " تصنف حدثا تاما يحتوي على مرجعية تحيل إلى عالم الخطاب ".(9)

ونظرا لما تحفل به تجربة (عبد الله حمادي) من صور لونية غنية كإحدى الملامح الكبرى التي تميز أسلوبه ، فإننا سنحاول من خلال الاشتغال السميولوجي للإيقونات اللونية عبر أشهر نصوص ديوانه (البرزخ والسكين)/ نص" يا امرأة من ورق التوت " (10) ، الوصول لفهم جدلية الصراع المشهدي لديه ، وكذا نزوعه الأبدي للعوالم المطلقة من خلال اتخاذ الرمز الأنثوي قناة للعبور والسمو والتنصل من واقعية الواقع وظلاميته .

وباستعمال آليات المنهج الإحصائي ، يشير معدل تردد نسب الكثافة الإيقونية اللونية في هذا النص إلى :96 مفردة/ايقونة لونية ن بمعدل يقترب من 07 أيقونات لونية في كل مقطع شعري من مجموع 14 مقطعا شعريا يتكون منه النص، الأمر الذي يدل على أن الرمز اللوني من أهم المقومات **(Les sémes)** الذي يستخدمها الشاعر في تشكيل صوره ، إضافة إلى ما تدل عليه ايحاءاتها ومؤولاتها وما تستحضره من أبعاد فلسفية ظاهراتية في ذات الشاعر تتجاوز الواقع إلى المطلق وبعد الإحصاء توصلنا إلى :

اللون الاحمر = 28 إيقونة لونية

اللون االأسود = 27 إيقونة لونية

اللون الأبيض = 24 إيقونة لونية

اللون الأزرق = 10 إيقونة لونية

اللون الأخضر =07 إيقونة لونية

حيث يشير جدول الإحصاء إلى هيمنة حقلي اللونين (الأحمر)و (الأسود) اللذين يتقاربان بنسبة 27 مفردة لونية ، ويتأخر اللون (الأبيض) إلى المرتبة الثانية في حين يبقى اللونان (الأزرق) و (الأخضر) في المرتبة الثالثة بنسبة 8 مفردات لونية ، وبعد استخراج معدل الكثافة اللونية عبر مجموع مقاطع النص توصلنا إلى :

96 (ايقونة لونية)/14 (عدد مقاطع النص) = 07 (معدل الكثافة اللونية)

إذن :

- اللون الأحمر = 07/28 = 04 إيقونة لونية
- اللون الأسود = 07/27 = 3.50 إيقونة لونية
- اللون الأبيض = 07/24 = 3.20 إيقونة لونية
- اللون الأزرق = 07/10 = 1.40 إيقونة لونية
- اللون الأخضر = 07/07 = 01 إيقونة لونية

وإليك المنحنى البياني الذي يوضح نسب تردد هذه الإيقونات اللونية عبر النص :

- **تحليل نتائج المنحنى البياني :**

من خلال المنحنى البياني أعلاه ، نلاحظ توسط الإيقون اللوني الأبيض بين الحقول اللونية الأخرى ، بحيث يشكل مركز الكثافة اللونية كما يلي :

- الإيقونات اللونية الحمراء من خلال النص هي كما يلي : (التوت – توت – حرائقنا – شفة – شفاه – النارية – خجل – شفاه – الكرز – المحموم بالحمرة – ترشفت – يوقد – مقصلة – بشفاهي – نزيف – التوت – بركان – أحرقه – التوت – المحمومة – شفاه – المقتول – التوت – نار....).
- الإيقونات اللونية السوداء هي :(بالظلمات – الوحشة –وحدي – مقبرة – أبخرة –الليل – طرف– عينيك – أبخرة– جدائل– عيناك – شعر عجري– وحدي–طللا – وحدي – الظلمات – الوحل–الليل – أكتبها –الليل مظالمه – محراب– فالليل –الطرف– غراب)
- الايقونات اللونية البيضاء هي (النور –كتابا–ورق–رحيق–المطر–نورفوقية–أطياف–البلور–زفافا–النور–أكتبها–شلالا–بطلعته–عفتها–الطرف–البدر–البدر–طلعته....).
- الايقونات اللونية المستحضرة للون الأزرق هي : (الموج–سفائنها –المد–الموج–الغرق–الابحار–ابحار–للموج–موجته...)
- الايقونات المستحضرة للون الأخضر هي (ورق – أوراق – غابات – الأحراش– قطوف – الروض – ورق – أبذره...)

وقد توصلنا إلى هذا الإحصاء باعتماد سيموطيقا (بيرس + غريماس) ، وسندلل على ذلك من خلال الإيقونات التي تستحضر لنا اللون الأحمر والأسود والأخضر:

- (بيرس) ⇓ (المماثل) ⇓ (الموضوع) (المؤول) ⇓

⇐ (غريماس) ⇓ (القرينة) ⇓ (الرمز) (الممثل) ⇓

(الكرز) (الحظر) (الأحمر) **Séme=**

(الظلمات) (الجور) (الأسود) **Séme=**

(الأوراق) (الأمل) (الأخضر) **Séme=**

وسنحاول في ما يلي بعدما حددنا القرائن كعلامات مرتبطة بموضوعها باختلاف نسبة الإحالة عليها ، أن نحدد مجال اشتغال مؤولاتها ، وكذا ايحاءاتها الرمزية بالإحالة على الوقائع الفينومينولوجية ، أو ما تتدواله الثقافة السائدة.

إن المتعارف عليه في الثقافة اللونية اليوم ، هو أن لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلل وجوده في سياق بعينه دون غيره ، أين يصبح الفضاء اللوني هنا ، علامة لغوية ترتبط بمؤولات متنوعة (12) كما توحي بأبعاد رمزية كثيفة حسب ما يقصد إليه الشاعر ، فيتعدى بذلك كونه مجرد فضاء لوني إلى موضوع دلالي مشبع بأبعاد رمزية لها خلفية فلسفية عميقة. كما يشير إلى ذلك (رولان بارث /**R.Barthes**)من أن اللون في حد ذاته لغة ناطقة (13).

لقد ارتبط المؤول/الممثل = الأحمر في المعتقد الشائع برمزيـــــــة السلطـــــــــة (**Autorité**) بحيث تغيب (السلطة كمقوم) وتصبح القرينة اللونية ممثلا لها على أكثر من صعيد ، إنه لون الرقابة والقمع الذي يمارس استبداده العلاماتي على بقية العلامات اللونية الأخرى لأنه أقوى الألوان تأثيرا على الحاسة الإدراكية البصرية لذلك فإن حضوره يجعله مهيمنا . إضافة إلى هذا فالأحمر لون إغرائي- إن صح التعبير- يمارس سلطة كسب الرهان العاطفي ، بحيث جرى الاعتقاد الشائع بتلوين عواطفنا باللون الأحمر ، إزاء ثقافة تمارس أنساقها شيئا من الإلغاء لخطابات الرغبة (14). فما هي المؤولات المتنوعة لهذه القرينة اللونية عبر خطاب (عبد الله حمادي) ؟ وما هي أبعادها الرمزية والظاهراتية ؟.

يقسم (بيرس) المؤولات إلى 3 مستويات (15) هي :

← مؤول مباشر ⟸ اللون الأحمر

← مؤول دينامي ⟸ يوظف اللون الأحمر بقصد الحظر

← مؤول نهائي ⟸ ارتباط السلطة/الرقابة باللون الأحمر

بحيث إذا ما تعمقنا في حفريات الخطاب الثقافي لرمزية هذا اللون ، فسنجده اللون المحظور ، وهو اللون الأقرب لعوالم الأنثى وسحرها فما معنى ذلك؟.

لقد ارتبط اللون الأحمر منذ الأزل ، بكل ما يشكل كيانا أنثويا مغر كطقوس التجميل الجارية لدى أغلب المجتمعات ، والدالة على الرغبة الفعلية في مجال الخلق(16) إضافة إلى ظاهرة (الحناء) التي يعكس استعمالها جانبا جنسيا إغرائيا يرتبط بطبيعة الأنثى واسرارها الحميمة ، هذا دون أن نتجاهل إرتباط (الحمرة) بصفة الحياء أو الخجل لدى المرأة ، مما يعكس جانبا هاما من طباعها وسلوكها إزاء الآخر .

إذن : اللون الأحمر ، لون أنثوي صارخ بفضاءات الأنثى ، ومستقطب لسحرها وفتنتها ، أين يرتقي اللون إلى مستوى المعتقد الشمولي للدلالة على كل ما هو محظور في العرف الثقافي السائد ، فأصبح يتحكم فينا عرفيا من خلال خصوصياته الرمزية والإيحائية . مع تجاهلنا التام إلى أننا نحن الذين زرعناه وأنبتناه في تربة وجودنا الظاهراتي ، ومنحناه هذه المشروعية الدلالية على حساب بقية الألوان.

من هنا ، إكتسب الخطاب حول الجنس/خطاب الرغبة رمزية سلطوية من خلال ظلال الصور الحمراء ، فتجاوز بذلك ظاهره اللوني المرئي/البصري ، إلى ظاهراتية تأويلية ذات أبعاد فلسفية عميقة تمثل مرجعيات هذا الخطاب (17) فالأحمر تجاوز الفضاء اللوني السطحي أو (البنيات البسيطة/ **Structure élémentaires de la signification**) – كما يرى (غريماس)– إلى مركز المعرفة اللونية ، فأصبح اللون الأحمر– من خلال القرائن الدال عليها ، والرموز المشرعن لها – معرفة جوهرية تجاوزت حدود اللغة والفكر ، ليرتقي إلى مستوى المعتقد الشمولي ، بحيث يصبح الأحمر في عرف (عبد الله حمادي) الشعري رغبة ملحة في استقصاء عوالم المحظور ، وانتهاك الحدود والقيود عن الفكر والفعل باتخاذ الكيان الأنثوي معبرا للهروب من الواقع وآثامه ، ونشدانا لعوالم المطلق وكماله .

وكما ارتبط (الأحمر) بعوالم الأنثى وفتنتها ، فإن (اللون الأسود) الذي يحتل المرتبة الثانية – حسب المنحنى البياني – يؤكد أيضا خطاب الرغبة /العشق عبر كتابة (عبد الله حمادي) الشعرية ، وذلك لما للأسود من دلالة عميقة على طغيان القيم الأصلية ذلك أن (اللون الأسود) هو الأصل لكل المعارف اللونية ، بدليل أن الله تعالى قد أخرج الناس من ظلمات الجهل إلى نور الحق واليقين ، فكانت الظلمة أسبق أنطولوجيا من النور .

ويؤكد الناقد (عبد المجيد جحفة) أن للأسود دلالة رمزية أنثوية ، لأجل ذلك جاءت أمكنة الشيطان أمكنة ليلية معتمة ، لأنه لا يمارس سلطته في واضحة النهار بل يترقب الغفلة ، غياب التركيز النهاري(18). وطالما يرتبط الليل /السواد بالغواية وفتح باب الرغبات ، فإنه اللون الأقرب لإثارة الغرائز والشهوات الباطنة إنه لون الحزن والوحدة والإحساس بالوحشة ، لهذا كان اللون الأسود ، الأقرب لتجربة العشق المادية . و يضيف الناقد (عبد المجيد جحفة) :" لنفترض أن الظلام أنثوي ، إنه يرمز إلى ظلام الرحم ، إلى بدء الخليقة ، فالخلق في البـــدء كان أنثويا ، وبعده جاء الخلق الذكوري الذي دحر نموذج الخلق الأول وسطر له دورا ثانويا"(19) ، وباستخدام قانون المؤولات النصية المرتبطة بموضوعها ورمزيته نصل إلى :

إن الشاعر يعي جيدا غايات مشروعه التحولي ، بهتك الواقع وقسوته وظلمه والتنصل من قيوده لنشدان عالم الأمان والأحلام والمطلق باتخاذ الرمز/الأنثى مفاعلا ديناميا يتسامى به ، لان البياض/النهار هو سلطان العقل الذي يهاجم الأسود ، لهذا كانت الظلمة/اللون الأسود هي أفضل قناع تنكري يستتر به الشاعر من عين الرقابة والعقل ، ولعل هذا ما يعلل كون تجربة العشق عبر مر التاريخ تجربة سرية محجوبة ، والعشاق هم دوما كائنات ليلية متخفية من سطوة الأبيض وفضائحيته ! لنتأمل قول الشاعر :

كان جسد الماء يغري
بالبوح
وشفاه الكرز المحموم حبلى
بالحمره ،
وقطوف دانية الاشواق
تتوعدني بعناق :
للشهوة فيها أطوار
للعاصفة الجائرة فيها
إبحار...
سلمت لسلطان اللذة أو تاري .(20)

إن المتأمل لشعر (عبد الله حمادي) سيلاحظ طغيان ظلال الصور اللونية الحمراء والسوداء والتي ينتج امتزاجها مركبا لونيا جديدا يوحي بالنشوة العارمة كحد أقصى لتجربة الوقوف على تخوم الذات ، كما يرى الفيلسوف (جورج باطاي) ، وهي أصدق لحظات الموجود الإنساني ، لأنها غير مفتعلة (21) وهذا ما يعمق لدينا الاحساس بأن الشاعر باعتماده خطاب الرغبة ، قد بلغ مرحلة اللذة القصوى بالاندماج مع تجربة الكتابة كما يرى (بارث)(22).

إن الشاعر يتوق إلى إرادة الحياة التي يحجبها الواقع بظلاميته ويمعن في إلغائها ، إذ أصبح الحب أحمرا ، والحرية حمراء ، والنجاح أحمرا والسعادة حمراء ... وتلونت كل قيم الإنسان وآليات وجوده برموز كليانية خلعوا عليها تعسفا اللون الأحمر. لهذا يسعى الشاعر لخلق قيم خلافية تنوب عن تلك التي يزدريها فاعاد للرمز اللوني مؤولاته المستلبة فشرعن للأسود والأحمر المنزلة الأولى دون رمزية اللون الأبيض الذي يختبئ وراء لونيته، فكيف ذلك ؟.

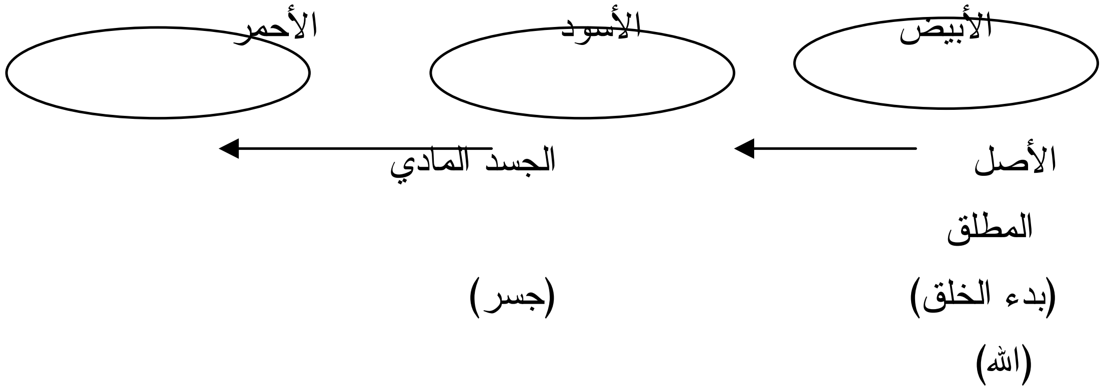
لقد ارتبط اللون الأبيض بالفرح والسعادة ، وهو اللون الأقرب إلى عوالم الطفولة والبراءة ، فأصبح بذلك أكثر من رمز دلالي لقمع المختلف ، وتحول إلى علامة عنصرية مستبدة ، اذ جعل اللون الاسود رمزا للعبودية والجهل (23) في حين بقي الأبيض في كل علاماته الفارقة قيميا رمزا للطهر والصفا والنقاء.وهذا ما يكشف أكثر عن دنسه وزيفه واستبداده اللوني ، عن البعد الرمزي الذي تقمصه عن الهوية المزيفة التي استفرد بها (24).

إن الشاعر يتمثل الإحساس بالفاجعة اللونية ، بالسواد الذي يعيد للأصل وبالبياض الذي يكشف عن تدليسه الرمزي ، فتتأسس الرؤيا الإشراقية على جدلية وجدانية ، تتسم بتقابل الأطراف ، وتعارض الحالات والمقامات وهي سمة أصلية لكل دياليكتيك إرادي (25) ، ويقف (عبد الله حمادي) داخل حلبة هذا الصراع اللوني ، يتجاذبه قطبان : قطب روحي إلهي ، وقطب جسدي دنيوي وإذا كان نزوعه إلى العالم المادي الأرضي يغلف صوته ، فإنه : يسعى إلى السمو الأخروي عبر أقاليم الجسد الدنيوي المادي ، فيصبح الجسد رمزا يستوعب معاني للسقوط والفشل ، كما أن الظلام /السواد مرعب وموحش

ومخيف ، فتكون عوالم النور والشفافية/البياض التي ينشدها هي في جوهرها الحلقة الأخيرة من سلسلة الظلامية الدنيوية التي تشكل الأنثى/الجسد أهم حلقاتها.

إن ما يسم تجربة (عبد الله حمادي) الشعرية ، هو تغليفها بطابع التأمل الصوفي الذي يعتبر الليل/السواد حجاب تتراءى من ورائه الأشياء ، لانه الحالة الأصلية للأشياء ، ميقات التجلي الإلهي – كما يرى ابن الفارض–(26) وما دام الله يتجلي ليلا ، فإن الليل/السواد ، هو الزمن/اللون الذي يتوق الشاعر للإنغماس فيه ، بحيث يصبح النور السماوي ، هو فائض التجلي الإلهي ليلا ، يستمر حتى النهار طوله ، مصدره ذات الله التي تنعكس على كمال خلقه حسب أزمنة خلقهم .

و المخطط التالي يوضح ما ذهب إليه الشاعر :



لقد حاول (عبد الله حمادي)–راعي الوجود اللوني– أن يعبر عن فقدان هوية الذات العربية في عالم تتجاذبه عدة مراكز وقوى ، سعى إلى تجسيد أبعادها الرمزية الإيحائية من خلال الاختزان اللوني وجدليته لتاكيد فضاء الصراع الوجودي من خلال العلامات الايقونية (أسود//أبيض) ، في الوقت نفسه الذي يحدثنا عن تلك العلاقة مع الذات ومع الآخر ، الأمر الذي يؤكد لنا الاغتراب وفقدان المركز ، لأن التعارض اللوني ليس تعارضا كيفيا ، وإنما هو تعارض المتناقضات الكمية ، بحيث يصبح الخير شرا والشر خيرا ، كما أصبح السواد بياضا ، والبياض سوادا ، فكانت لا معقولية ردود الفعل لديه ، هي فقدان الاتجاه الثابت ، ليصبح الوجود تائها بلا قيود أو ضوابط ولعل هذا ما يعبر حقا

عن غياب الرؤية الجمعوية الموحدة ، وانتشار القومية والتشتت والتفتت في واقع الحرب والدمار والموت .

بهذا الصوت كتب (عبد الله حمادي) ، بهذه الرؤيا عبر عن تجربته الشعرية المتميزة ، بهذا الصراع المشهدي نسج خيوط عالمه الفريد كمحاولة هادفة لزرع النقاء ، وحماية الكون من الفناء ، كما يقول الشاعر الإسباني (كارار).

الهوامـــــــــش :

1- عبد الله حمادي : ديوان البرزخ والسكين ، منشورات جامعة منتوري/قسنطينة 2002م/ط3.

2- عبد الله حمادي : ديوان قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983م/ص13.

3- عبد الله حمادي : ديوان قصائد غجرية /ص 37.

4- عبد الله حمادي : ديوان قصائد غجرية / ص 39.

5- A.J. Greimas et courtés : dictionnaire de sémiotique lecture p207-208.

6- أنور المترجى : سيميائية النص الأدبي ، سلسلة البحث السيميائي ، افريقيا الشرق 1987م/ص36.

7- محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي) المركز الثقافي العربي/ط1/1991 م ص 41-42.

8- المرجع نفسه /ص 44.

9- Greimas et courtés : dictionnaire de sémiotique lecture P 256.

10-عبد الله حمادي ديوان البرزخ والم/ص / ص 139.

11- Sématique structurale ED larousse 1966/P7-8

12-محمد الماكري : الشكل والخطاب / ص 53/54

13-رولان بارث : نظام الموضة

14-ميشال فوكو : أركيولوجيا المعرفة /تر: جورج أبي صالح ومطاع صفدي ، مركز الانماء القومي /بيروت/1990م/ص 09-10.

15-محمد الماكري : الشكل والخطاب /ص 54-55

16-ترتبط طقوس التجميل لدى الأنثى بأبعاد تلك الحكاية الأسطورية ، التي تقول بان الأنثى القرد ، عندما يقترب موسم التزاوج تنتفخ أثداؤها ، وتسود عيناها ، وتحمر شفتاها ، وتصبح تمشي على مقدمة قدميها ، ولعل هذا ما يفسر استعمال النساء لأحمر الشفاه والأثمد ولباس الكعب العالي .

17-لقد تجاوز اللون الأحمر ظاهراتيته اللونية ، ليصبح رمز المعرفة اللونية من خلال الاستعمال التداولي له.

18-د.عبد المجيد جحفة : سطوة النهار وسحر الليل (الفحولة وما يوازيها في التصور العربي) دار توبقال للنشر ، ط 1/1999م/ص84

19-المرجع نفسه /ص 85.

20-عبد الله حمادي : ديوان البرزخ والسكين /ص 147

21-د.عبد العزيز بن عرفة : الدال والاستبدال ن المركز الثقافي العربي ط1/1993م/ص70-74

22-رولان بارث : لذة النص ، ترامنذر عياشي ، مركز الإنماء القومي الحضاري.

23-إبراهيم محمود : أقنعة البياض ، مجلة كتابات معاصرة العدد 33/م و/1988/ص41.

24-المرجع نفسه / ص 37.

25-عاطف جودة نصر : شعر عمر بن الفارض /ص174

26-المرجع نفسه /ص 202.

مسرحية " أهل الكهف " لـــتوفيق الحكيـــــم

مقاربـــــة سيميائيـــــة

الأستاذ: شلواي عمار

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الا جتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

هذه المقاربة تحاول من خلال تقنية العنونة، و ما يرتبط بها، دراسة مسرحية " أهل الكهف " و فك ألغازها و كشف دلالاتها العميقة قصد التركيب و البناء بعد التفكيك لإنتاج نص مواز للنص الأساس و لكنه يختلف عنه بطبيعة الحال.

مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم مقاربة سيميائية:

انطلاقا من أن السيميوطيقا، هي عبارة عن لعبة التفكيك و التركيب، و تحديد البنيات العميقة التي تختفي وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا و دلاليا، فالسيميوطيقا تبحث عن أسباب التعدد و لا نهاية الخطابات و النصوص و تسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة و الأسس الجوهرية المتسببة في اختلاف النصوص، و هي بهذا دراسة شكلانية للمضمون، و تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال، من اجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى [1]

و لا شك أن منهجية التحليل السيميائي، تعتمد ثلاثة مبادئ أساسية و هي[2] : التحليل المحايث "Immantence" حيث البحث عبر الشروط الداخلية المولدة للدلالة يتطلب ذلك، التحليل البنيوي القائم على النسقية و البنية و شبكة العلاقات و الوصفية (السانكرونية)، و الوصول إلى أغوار النص يتم من خلال العلاقات الداخلية القائمة على الإختلاف بين البنيات و الدوال، و المنهج البنيوي هو الوحيد الذي له قدرة الكشف عن شكل المضمون و تحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين عناصر النسق. و تحليل

الخطاب إذ السيميوطيقا النصية تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص و اختلافها سطحيا و اتفاقها في العمق.

و لقد حصر سوسير السيميولوجيا في دراسة العلاقات في دلالتها الاجتماعية و على العكس عند بيرس Pierce الذي جعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي، فوظيفتها تبعا للأول اجتماعية، بينما عند الثاني: منطقية فلسفية.

و أما بير جيرو Pierre Guiraud [3]: فهي عنده : العلم الذي يهتم بدراسة أنساق الإشارات: لغات، أنماط، إشارات المرور... إلخ، و هذا التحديد يجعل اللغة جزءا من العلامية.

و يتضح أن منهج التحليل السيميائي، قد استمد أصوله من اللسانيات و البنيوية، و لقد استلهم بارت Barthes عناصر لسانية للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام: اللسان الكلام، المدلول الدال، المركب و النظام، التقرير و الإيحاء، و هذا الاتصال باللسانيات البنيوية هو الذي جعل هذا المنهج يتفرع إلى مدارس و اتجاهات [4].

فمحمد مفتاح يفرع النظريات اللسانية إلى التيار التداولي و التيار السيميوطيقي و التيار الشعري [5]، بينما يصفها مبارك حنون، إلى تصور سوسير للسيميولوجيا، و سيميوطيقا بيرس، و سيميولوجيا التواصل، و سيميولوجيا الدلالة، و رمزية كاسيرر Cassier و سيميوطيقا الثقافة [6]. كما يتحدث بيير جيرو عن الشيفرات و أنظمة الرموز محددا للسيميولوجيا ثلاث وظائف: منطقية، اجتماعية، جمالية [7]، أما مارسيلو داسكال Marcelo Dascal ، فالسيمياء عنده: تواصل، دلالة، تعبير عن الفكر [8].

و ما يهمنا من الاتجاهات المعاصرة للسيمياء، في هذا المقام، هو السيميولوجية الرمزية

ــ لاعتماد النص الذي نحن بصدد دراسته على الرموز في أشكالها المختلفة ــ المستلهمة من نظرية بيرس الموسعة عن العلامة و أنماطها (إشارة، إيقونة، رمز) و فلسفة كاسيرر التي تنظر إلى الإنسان بأنه حيوان ناطق [9].

و الإنسان ــ كما هو معروف ــ ينفرد بعالم هائل من الرموز: (اللغة، الدين، العلم، الفكر، القيم، التقاليد الثقافية) و تسليط الضوء على الرموز عند الإنسان هو بمثابة العودة إلى صميم كينونة الإنسان نفسه، حيث يتميز هذا الأخير عن غيره من الكائنات

بطريقة فاصلة و حاسمة، بامتلاكه لهذا العالم الهائل من الرموز، فإذا كان الإنسان قد مثل و لا زال يمثل أكبر لغز في ـــ القديم و الحديث ـــ للفلاسفة و العلماء و المفكرين، فإن عالم رموزه هو المصدر الأول و الأخير، في تحديد شكل و مضمون "لغزيته"... و فك اللغز الإنساني لا يتم بدون السبر و الغور الجديين في أعماق دنيا عالم رموزه [10].

و لقد أطلق الفلاسفة و المفكرون الاجتماعيون القدماء على الإنسان أنه كائن مدني أو اجتماعي بالطبع و هو اليوم باتفاق مختصي العلوم الإنسانية و الاجتماعية، كائن ثقافي بالطبع، إذ هو الكائن الوحيد الذي يتميز عن غيره بنسق معقد من الرموز [11].

و اللغة كرمز مميز للإنسان لا تقتصر وظائفها على قضاء الحاجات البشرية الآنية، و المرتبطة بزمان و مكان معينين كتحقيق عملية التفاهم مثلا، بل للغة وظائف أسمى من ذلك، تتجاوز حدود الزمان و المكان، و حتى الحدود البيولوجية للوجود الإنساني ، فعلى مستوى الجماعة، تسجل اللغة المكتوبة ذاكرتها الجماعية، تحافظ عليها و تخلدها، و على المستوى، الفردي تؤدي أو تمكن العباقرة من الصمود و الخلود أمام عواتي الزمن [12].

فعندما كتب "توفيق الحكيم" مسرحية "أهل الكهف" لم يقصد بها التواصل و الإبلاغ، فحسب أو التمثيل على خشبة المسرح، و إنما عبر بها عن صرخات قلبه و تجربته و خبرته بمتاهات الزمن، و كلما كانت هذه الخبرة عميقة و جوهرية، كلما استطاعت أن تصمد في وجه التاريخ؛ لأنها الإنسان ! يفني " توفيق الحكيم (الجسد) و يتغير الزمن باختلاف الأجيال و ينحسر المكان أو يتغير نتيجة العوامل الطبيعية أو العمران، لكن "أهل الكهف" تظل صامدة شامخة كذروة تل، في وجه الزمن، لأنها تمثل بصمة أو سطر، من بصمات الحياة و سطورها الخالدة.

و هكذا فاللغات و الديانات و القيم الثقافية كرموز، يلاحظ أنها تحمل في طياتها مدلولات ميتافيزيقية أو روحية، فالجانب الميتافيزيقي واضح المعالم في العقائد الدينية هذه الأخيرة لا تقتصر على وظيفة التضامن الاجتماعي بين الناس ، بل تشمل، أيضا، الجانب الروحي الذي يربط إنسان الأرض بالعالم الأزلي، و كذلك الشأن فيما يخص اللغة؛ إذ تحتوي، هي أيضا، على المدلول الروحي الأزلي، فوعاء الكتب المقدسة هي اللغات البشرية، و هذا ينطبق أيضا، على القيم كرموز ثقافية مشبعة هي الأخرى باللمسات

الروحية الأزلية؛ فعندما يطالب الإنسان بالحرية أو العدالة أو المساواة، فإنه ينطلق و يستوحي ذلك من عالم ميتافيزيقي "الإله" (13).

و نظرا لكثرة الرموز و أهميتها في حياة بني البشر، و العقل (المخ) وحده هو الذي يتولى هذه الذخيرة امتلاكا و استعمالا؛ إذ هو الطاقة الوحيدة التي تسمح للإنسان عند استعماله الكامل أن يصبح شبه الإله، و ليس هناك من مترشح بين الكائنات أكثر تأهلا من مشاركة الإله في معرفة أسرار الكون غير الإنسان: الكائن /العاقل. فالعقل /المخ مصدر لربط الإنسان بملامح القداسة و الماورائيات، و سجود الملائكة لآدم ما كان ليكون لولا نفخ الروح الإلهية في الإنسان؛ إذ جعله محل احترام و تقديس من طرف الملائكة (14).

هكذا، إذن يبدو الإنسان، المخلوق الوحيد القادر على تركيب الرموز و استعمالها في مختلف مناحي الحياة، و هو القادر في الوقت نفسه على فك ألغازها و أسرارها، مهما كانت أنواعها.

و إذا ما اعتبرنا العنوان كرمز عام لما يزخر به النص من دلالات و إيحاءات جزئية؛ فإن ذلك، يمكننا من الاعتماد عليه كإجراء ناجح في مقاربة النص؛ إذ نعده المفتاح السحري الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد الاستنطاق و التأويل و تفكيك النص من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدلالية و الرمزية، فهو يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص و غمض، لأنه المفتاح التقني الذي يجس به السيميولوجي نبض النص و تجاعيده و ترسباته البنيوية و تضاريسه التركيبية على المستويين: الدلالي و الرمزي (15).

و في هذا الصدد يقول: (جون كوين Jean Cohen) (16): إذا نظرنا إلى الربط ــ الوصل ــ من وجهة النظر هذه، فإنه لن يصبح إلا لونا من الإسناد، و القواعد التي تنطبق على أحدهما سوف تنطبق على الآخر، و الجزيئات المربوط بينها، ينبغي تبعا لذلك، أن تكون منتمية إلى نفس المستوى في المقال ــ النص ــ و ينبغي وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك، و العنوان يؤدي غالبا، هذه الوظيفة في الخطاب، فهو في الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام، و تكون كل الأفكار مسندات إليه، أي هو الكل و هي الجزئيات، و الملاحظ أنه إذا كان كل نص نثري يحتاج إلى حمل العنوان، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح بعدم حمله، مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من

خلال كلماتها الأولى ـــ أي اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا لها ـــ و ما تفعله القصيدة ليس إهمالا و لا تدللا، فإذا كانت تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان.

و من خلال ما سبق، يتأكد أن العنوان هو المحور العام، و كل ما يدور في النص مسندات إليه، و هو من سمات النص النثري لقيامه على الوصل و القواعد التركيبية المنطقية، بينما اللاتساق و اللاانسجام الذي يلاحظ على الشعر، يمنع القصيدة من العنوان و مع ذلك يمكن أن يكون مطلع القصيدة عنوانا.

و يعد العنوان، أول المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي، قصد كشف بنياته و تراكيبه و منطوقاته الدلالية و مقاصده التداولية، إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية؛ إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا.

وهي بهذا علامات مزدوجة تحتوي النص وتحيل في الوقت نفسه على نص آخر [17]، فالمقارنة بالنص الذي تم استحضاره تنير طريق القارئ؛ لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي،على الرغم من الاختلافات الممكنة على المستويين: الوصفي والسردي، و يمكن أن يكون للمرجع النصي نفس المولد الموجود في القصيدة [18].

و في هذا المجال يرى روبرت شولز أن العنوان هو الذي يكون القصيدة و يوجدها، حيث يقول: "بيت واحد و جملة واحدة غير منطوقة، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها و تركيبها ـــ فما الذي يجعل منها قصيدة ؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة، غير أن العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري، و ليس في وسع العنوان و النص الشعري معا أن يخلق قصيدة بمفردها. و إذا أعطى القارئ العنوان و النص، فإنه سيستحث على خلق القصيدة، لن يكون مجبرا بالطبع غير أن الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا [19] .

و لا شك أن العناوين تلعب دورا سيميولوجيا كبيرا في امبراطورية العلامات التي نعيشها اليوم، لما تؤديها من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي و الحضاري، و عصرنة الاحتكاك و المثاقفة، فاللغة تتدخل دائما، كأبدال و خصوصا في أنظمة الصور، و

كعناوين مفاتيح و بنود، و لهذا نخالف الصواب بالقول، إننا نعيش حضارة للصورة و حسب [20]. و هي بمثابة الأنظمة، حسب رأي (رولان بارث) الدلالية السيميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية و اجتماعية و إيديولوجية، فكل الأشياء ترمز و توحي لهذه القيم فالعناوين هي عبارة عن رسائل أو علامات دالة مشبعة برؤية العالم، و يغلب عليها الطابع الإيحائي [21].

و هناك من الدارسين من اعتمد في تحليله للعنوان على وظائف اللغة، حيث أفاد منها، و بصفة خاصة التي قال بها رومان جاكبسون في كتابه "قضايا الشعرية" إذ تبين أن للعنوان وظيفة انفعالية و مرجعية و إنتباهية و جمالية و ميتالغوية، و قد تتسع لتشمل الوظيفة التعيينية التحريضية و البصرية (الأيقونية) [22].

و من أهم العناصر التي يستند إليها العنوان، النص الموازي (Paratexte) إذ هو بمثابة عتبة تحيط بالنص (النص الموازي الإطار الخارجي) و عبرها تقتحم أغوار النص و فضاءه الرمزي و الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص و يفككه جيرار جينيت (G.Genette)إلى النص المحيط (Peritexte) و النص الفرقي (Epitexte)

و قد أولى جيرار حنيت،عناية كبيرة للعنوان باعتباره نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط، و النص الموازي عنده هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه.

إن الشعرية حسب جينيت، تدرس التعالي النص (Transcendance textuelle du texte) و مفهوم التعالي النصي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص، فالتعالي النصي يتجاوز، إذن، و يضم المعمارية النصية (l'architextualité) و بعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية، و النص الموازي عنصر من عناصر التعالي النصي [23]. و يقسم جيرار جينيت العنوان إلى ثلاثة أقسام:

1. العنوان (الأساس أو الرئيس) .
2. العنوان الفرعي.
3. التعيين الجنسي .

كما يحدد للعنونة أربع وظائف أساسية، و هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، التعيين . كما عرف (Leo Hoek) ليوهوك العنوان بقوله : هو مجموعة علامات لسانية تصور و تعين و تشير إلى المحتوى العام للنص، و دراسته تبقى هي الأعمق، إذ إنه من الناحية السيميائية هناك علاقة إنسالية بين العنوان و النص فهما يشكلان معا بنية شاملة، و بنية معادلية كبرى: العنوان /النص، فهو بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فالنص هو المولود و العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص و أبعاده الفكرية و الأيديولوجية [24].

إن العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة و مسننة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، و تشكل العناوين، و العبارات ــ و عند الإقتضاء السباب و الشتائم ــ و نبرات الصوت و الحركات و المواقف مجموعة مقننة تنفجر سمتها الاصطلاحية عندما نحاول أن نترجمها من لغة أو من ثقافة إلى أخرى [25].

فإذا كان العنوان يعين طبيعة النص و يحدد نوع القراءات المناسبة له، فهو أيضا، يعلن عن مقصدية و نوايا المبدع و مراميه الإيديولوجية، فهو إحالة تناصية و توضيح للمعنى [26]، إنه المفتاح الأول الذي تنفتح به مغاليق النص، فهو بمثابة الرأس للجسد و النواة للنص، يمده بالحياة و الروح و المعنى النابض، غير أنه، لا بد من مراعاة السياق المحلي أثناء مقاربة العنوان و تأويله، حتى لا يتعسف المحلل السيميولوجي و يسقط على النص ما تراكم لديه من تجارب، إذ يحمل النص ما لم يقله [27].إذ أنه بعد تأسيس لغة النص و شاعريته، يمكننا أن ندخل إلى السياق الذي يمتاز به جنسه الأدبي، و هذه هي أفضل وسيلة لمعرفة الأدب و الأديب، حيث نكتشف حقيقة هذا الكاتب اللغوية و الحضارية، و بالتالي نضعه في السياق الحضاري لأمته، و بهذا السياق تكون للإنسان حقيقة و يكون له وجود [28].

و ما دام النص الأدبي ــ كما يقول الغذامي ــ بنيانا مفتوح البداية و معلق النهاية؛ إذ ينطلق كانبثاق النور و ينتهي بما يشبه ذلك، أي بالتلاشي و ليس الانتهاء، و ما دامت اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك و تشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية ــ إذ تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية، مثلما هي تجربة جمالية ــ و النص بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف، إلى الكلمة، الجملة، السياق ــ النص، النصوص الأخر [29].

فإنني سأعتمد "العنوان" ككل، ما دام هو بمثابة الرأس للجسد، ثم أتدرج إلى جزيئات نص مسرحية "أهل الكهف " قصد التفكيك و إعادة البناء و التركيب و بذلك أصل إلى كل عضوي حي، و لكنه ــ بطبيعة الحال ــ يختلف عن الأول.

و في هذا المجال، يفكك النص إلى وحدات أي (جمل)، على اعتبار الجملة أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية، و لا يمكن كسرها إلى اصغر منها، و المقصود بالجملة هنا التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته، و قد تطول و قد تقصر و بترها يفسدها، و هي تختلف كل الاختلاف عن الجمل النحوية؛ لأنها قول تام لا تحده حدود النحو، فهي متميزة باختلافها عما سواها، و بأن وجودها ينشأ من العلاقة بينها و بين ما سواها من الجمل. كما أنها تمثل تحولات شفرة الكاتب، و هي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب، و إذ هي تشخيص تشريحي من أجل إنتاج السياق الإبداعي الخاص بالنص [30].

و النص الذي نسعى إلى دراسته أو قراءته ينتمي إلى الفن المسرحي، و من ثمة فإن الجملة قد تكون حوارا بين شخصيتين أو أكثر يلخص موقفا ما، أو يقر حقيقة، أو حوارا بين شخصين يبنى على السؤال و الجواب فقط، كما قد يكون حوارا مونولوجيا، يبرز صراعا داخليا ذاتيا أو خارجيا موضوعيا اجتماعيا.

و بالإضافة إلى الجملة يستقرئ البحث كل ماله علاقة بعالم الدلالات، كالنماذج البشرية و الأحداث و المواقف التي تختلج و تتشابك في علاقات اختلافية أو تماثلية في النص المسرحي (أهل الكهف)، إذ إزاحة الستار عن هذه النماذج قصد سبر أغوارها، و كذلك تأمل الأحداث، و العلاقات التي تدخل في نسيج النص، ينير طريق الدراسة و يعمق منهجية البناء بعد التفكيك قصد إنتاج نص، و إبداع مواز للنص الرئيس و لكنه يختلف عنه، إذ تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية و تجربة جمالية.

*** ملخص قصة "أهـــل الكهـــف" :**

قصة استمدها توفيق الحكيم من القرآن الكريم و هذا يدل على مدى ذكائه في انتقاء هذه القصة بالذات من بين القصص القرآنية العديدة، إذ لم يسبقه إليها أحد، و جرأته التي تتمثل في الاقتراب من الكتب السماوية بعقلية المؤلف المسرحي فهو أول أديب عربي

يتناول مادة متصلة بالعقيدة الإسلامية و المسيحية، بريشة الفنان المبدع، التي لا شك في أنها ستخلق من مادتها شيئا جديدا [31].

وقع حدث اختفاء أهل الكهف في عهد الإمبراطور دكيوس (249–251 م) و الذي يسميه المؤرخون العرب و علماء المسلمين و العامة (دقيانوس) و هو الاسم الذي استخدمه توفيق الحكيم في مسرحيته "أهل الكهف" هذا الإمبراطور حاول استعادة أمجاد القيم الرومانية التقليدية، بإحياء سنة السلف، و في عهده سادت النظرة إلى المسيحيين على أنهم أناس غير متعاونين يهددون أمن و وحدة الإمبراطورية الرومانية، فكان هذا السبب في اضطهادهم و سفك دمائهم، حيث أصر الإمبراطور بالقبض على رجال الكنيسة و بإعدام الأب (فابيانوس)، كما تعرض بعض منهم إلى التعذيب بشتى أنواعه، حيث ألقي بهم إلى الأسود و النمور الضارية في حلقة يلتف حولها الجمهور الروماني الوثني المتعطش للدماء [32].

و في عصر (ثيودوسيوس الثاني) أي الأصغر (408–450م) أصبحت سيادة المسيحية تامة، إذ صار البحر المتوسط كله بحيرة مسيحية، و في هذا الزمن يقع استيقاظ، أو بعث "أهل الكهف" من كهفهم، و هذا ما تتفق عليه كل الروايات القديمة التي وصلت عن هذا الحدث الجلل، الذي أثار الدهشة، فدفع الناس إلى تسجيله في كتبهم و تواريخهم [33].

تبدأ هذه المسرحية في كهف بالرقيم [34]، حيث الظلام لا نتبين غير الأطياف، أطياف الشخصيات الرئيسية في هذه المأساة، و التي فرت بدينها خوفا من الطاغية (دقيانوس) و هي الوزيران (مرنوش) و (مشلينيا) و الراعي (يمليخا) الذي دلهم على الطريق و كلبه (قطمير).

فبعد أن استيقظت هذه الشخصيات المسرحية من نومها العميق الذي دام ثلاثمائة و تسعة من السنين ــ تبعا لما جاء في القرآن الكريم ــ يتحاور (مرنوش) و (مشلينيا) فيما بينهما بعد السؤال حول مدة نومهما، و حول المسيحية و خوفهما من (دقيانوس)، بعد ذلك يظهر الراعي (يمليخا)، و يطلب منه (مشلينيا) أن يجلس بجوارهما مشلينيا: " اقعد بجوارنا، مذ قدتنا إلى هذا الكهف و أنت صامت، كأنك لا تأنس بنا (أهل الكهف ص7) ، ثم يعرفان اسمه و مسيحيته، و بعد الحوار المستفيض حول المسيحية، يخرج يمليخا و

معه الدراهم الفضية ليحضر الطعام، و عند عودته يصيح في الوزيرين: أنتما في الظلام تنتظران الفجر و الشمس في كبد السماء (أهل الكهف ص24).

ثم يقص عليهما قصة خروجه من الكهف و الفارس الذي التقى به باللباس الغريب كأنه صياد، حيث أبرز له النقود الفضية، لغرض شراء بعض صيده غير أن الرجل ما كاد يرى النقود حتى أصابه الذعر و الرعب؛ إذ عرف أنها ضربت في عهد (دقيانوس) ثم يسأل أمعك من هذا كثيرا؟ فيخرج له يمليخا ما معه من النقود، فيلكز الرجل فرسه و يختفي عن بصر (يمليخا).

في هذه اللحظة بالذات يأخذ الشك مكانه في أفئدتهم، يساورهم في المدة التي قضوها في هذا الكهف، إذ يلاحظون لحاهم الكبيرة المتدلية، و شعر رؤوسهم و أظافرهم الطويلة، ثم يتساءلون ربما مكثوا أسبوعا كاملا بل شهرا، إلى غير ذلك، من الأسئلة التي تؤرقهم و لا يجدون لها جوابا !.

ثم تأتي مرحلة الخروج من الكهف، حيث يتوجهون إلى قصر الملك، و الشك لا زال يلعب لعبته الخطيرة في عقولهم، حول الزمن الذي قضوه في الكهف، فيلاحظ (مشلينيا) أنه لم يتغير شيء، فبهو الأعمدة لا زال كما كان، و (بريسكا) لم تتغير فهي كما كانت جميلة رائعة. و كذلك فيما يخص (مرنوش) المتمسك بزوجته و ولده، أما الراعي فقد لاحظ، إن كل شيء تغير و لم يبق أي شيء على حاله فكل الأشياء تغيرت.

و في هذا المشهد بالذات، يحدث التجلي، و اكتشاف الحقيقة المرعبة، من قبل هؤلاء واحدا تلو الآخر، حيث ينطلق (يمليخا) إلى غنمه و (مرنوش) إلى بيته. أما (مشلينيا) فيدخل إلى حجرته في القصر ليغير ملابسه، و ليحلق شعره الأشعث و لحيته الطويلة، و لكن يا للأسف الشديد فقد كانوا في الحلم و حبذا لو تدوم الأحلام. فها هو (يمليخا) يعود و الحسرة تملأ فؤاده، حيث لم يجد أثرا لغنمه إضافة إلى اكتشافه لحقيقة ما لبثوا في الكهف، إذ ناموا ما يزيد عن ثلاثة قرون. غير أن (مرنوش) لم يصدق ذلك، لأن الحلم لا زال يراوده بلقاء زوجته و ولده و كذلك بالنسبة (لمشينيا) و حلم لقائه ببريسكا، فالحقيقة التي توهب في هذه الأحيان لا تصدق؛ إذ تحتاج للتجربة و الاكتشاف الذاتي، فما على (مرنوش) إلا أن يتهم (يمليخا) بالمسكنة و السكر و الجنون. و لما لم ينجح في إقناعهما يودعهما، و يعود إلى الكهف ليتركهما يلمسان الحقيقة بأنامل أصابعهما.

و بالفعل اكتشف (مرنوش) بأن زوجته قد ماتت منذ أمد بعيد، و أن ولده قد مات شهيدا في سن الستين، و بعد أن جلب النصر لجيوش الروم، و هذا ما اخبره به الشحاذ الهرم، الذي أخذه إلى قبر ولده، أما منزله فقد صار مكانه سوقا للدروع و الرماح، لقد اكتشف الحقيقة، و اقتنع بأن كل شيء قد تغير و أنه لا مكان له و لا راحة له إلا في الكهف، غير أن (مشلينيا) لم يصدقه، بل اتهمه بالجنون الهراء، إذ ظل (مشلينيا) متمسكا بالحلم بقوة، و شدة حيث لم يقتنع باستحالة الحياة بين هؤلاء الناس الغرباء فيودعه (مرنوش) و يعود إلى الكهف.

ثم يأتي دور (مشلينيا) ليتذوق مرارة الحقيقة، حيث يقتنع بعد حوار طويل و مناقشات كثيرة بينه و بين (بريسكا) بأن: (بريسكا) التي يراها الآن و يتحدث معها مناجيا، ليست (بريسكا) التي كان يعرفها و يحبها، فهو يحب جدتها التي ماتت منذ أمد بعيد، فهي ليست المقصودة، و كل ما قاله لم يكن لها بل للأخرى التي ذهبت و اندثرت، و هنا تذكره (بريسكا / الواقع) بالقرون الثلاثة التي قضاها في الكهف و تطلب منه أن يصحو من حلمه، فقد آن الوقت لكي يبصر، مع أن الإبصار بالنسبة إليه موت، ثم تخلع الصليب الذهبي من جيدها و تسلمه له مذكرة إياه بأنه قد أهداه إلى جدتها (بريسكا / الحلم) التي كان يحبها، و من ثم ليس لها الحق في حمله بعد الآن.

يقتنع (مشلينيا) و يرى النور و الحقيقة و يستيقظ من حلمه العميق ثم يودعها بعد اكتشاف مصيبته، و إحساسه بهول و فضاعة ما نزل به حيث كان يتصور: (أن بينه و بينها خطوة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، و الليلة أجيال و إذا التاريخ يحول بينهما و لقد أراد العودة إلى الزمن و لكن التاريخ ينتقم) (أهل الكهف ص108).

بعد العودة ، يقص كل منهم ما رآه، ثم يقتنع الجميع بأنهم رأوا حلما واحدا، و مع أن الحلم يجمل الأشياء و الأشخاص و يشوهها ،أيضا إلا أن الحقيقة أفضل مع خفضها و ضآلتها (أهل الكهف ص118) ، و هنا يئن (يمليخا) متوجعا و هو لا يعرف هل كانت حياته حلما أم حقيقة ؟ ! و يموت بعده مرنوش بعد أن أقر بإفلاس البعث؛ يموت مجردا عن كل شيء عاريا كما ظهر لا أفكار و لا عواطف ... و لا عقائد (أهل الكهف ص125) .

و بقى (مشلينيا) في الأخير ينادي قطميرا و لكنه لا يسمع جوابا، و يتأكد بأنه قد مات، ثم يقول: " هو أيضا، عاش حياته و ذهب، كأنه ظل كلب، مر فوق حائط ... ما الفرق بين قطمير و ظله ؟... رباه أخشى أن يكون (مرنوش) قد أصاب " (أهل الكهف ص126).

أما (بريسكا) فتذهب بعد شهر إلى الكهف يصاحبها (غالياس)، تعمدت هذه الفترة الزمنية حتى تجد (مشلينيا) قد مات، لكنه لم يحصل ذلك، سعد بتلك اللحظات التي يظنها حلما آخر مع بريسكا التي كانت تقنعه بأنها حقيقة خالدة، و بأنه لا شيء يفصلها عنه؛ لأن القلب أقوى من الزمن، و ينتهي (مشلينيا) ثم يخرج (غالياس) حسب الاتفاق الذي حصل بينه و بين (بريسكا) حيث أوصته بذكر قصتها للناس إذا ما سألوا عنها، و ألحت على أن يقول الحقيقة، و الحقيقة أنها امرأة أحبت ! و يقنع (غاليس) الملك بسد الكهف على هؤلاء القديسين بعد أن يتركوا لهم ثلاثة معاول بجوار المدخل و تنتهي المسرحية المأساة بغلق الكهف عن القديسين الثلاثة تتوسطهم بريسكا الحية الميتة، لأن أنفاسها لا زالت تتردد و لأن حلمها قد مات و انتهى، فما عليها إلا أن تحكم على نفسها بالموت لتدفن مع الحلم.

*** الأبعاد السيميائية لمسرحية "أهل الكهف":**

مما سبق يتضح، أن العنونة هي التقنية المركز التي نستخدمها في دراسة هذه المسرحية، سعيا منا إلى فك ألغازها و إضاءة جوانبها، فهي المفتاح الأساس، و ما يتبعها من عناصر، تستغل في التحليل و البناء و التركيب، كالنماذج البشرية (شخصيات المسرحية) أو بعض المواقف و الأحداث و المشاهد هي بمثابة جمل فرعية، ترتبط بالعنوان و تدعم فكرته، و تساهم في فك مغاليق النص.

و انطلاقا من هذا، فإن قراءة أو سماع جملة (أهل الكهف) البسيطة في تركيبها العميقة في إيحاءاتها و دلالاتها، تجعلنا ندرك على الفور و نسترجع من غير إطالة التفكير، قصة ثلاثة فتية فروا بدينهم (المسيحية) في عهد (دقيانوس) ــ كلبهم ــ رابعهم، إلى الكهف قصد الاختفاء، فناموا عميقا، ثلاثمائة و تسعا من السنين كما جاء في القرآن الكريم: " و لبثوا في كهفهم ثلاث مائة سنين و ازدادوا تسعا" (سورة الكهف 25)، و هم: الوزيران: مشلينيا و مرنوش و الراعي: يمليخا و كلبه قطمير، و في عصر ثيودوسيوس

(408–450 م) بعد سيادة المسيحية و انتشارها في كامل البحر المتوسط، يستقظ هؤلاء أو يبعثون.

هكذا تبدأ المأساة و رحلة عذاب الإنسانية مع الزمن، و ما يجعل هذه القصة الأسطورة تعلق بأذهان الناس، و تفهم بسرعة من خلال الجملة السابقة، هو الزمن الأعجوبة الذي قضاه هؤلاء الفتية، و هم نيام في الكهف، ثم انبعاثهم من جديد، هذه الفكرة، أي فكرة البعث التي تعود إلى أسطورة أوزوريس، تنعكس في المسرحية على مستوى الفرد و على مستوى الجنس البشري كله:

الملك: (متفكرا) عجبا يا غالياس ! إذن، في تلك البلاد، أيضا يعتقدون عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين ؟ !

غالياس: نعم يا مولاي.. و لعل لكل جنس من اجناس البشر قصة كهذه،

الملك: إذن.. لا ريب عند الناس، في أن من ذهب سوف يعود ؟ !

غالياس: نعم يا مولاي، و من مات سوف يبعث، تلك قصة البشرية الخالدة، و إذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، و إذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها و أجيالها، قد اتحدت و تلاقت في قصة واحدة، أفيمكن يا مولاي، لضمير البشرية قاطبة أن يخطئ ؟ ! (أهل الكهف ص42).

فالزمن، هو الأساس، في هذه المسرحية، و العنوان "الزمن" لا يتوقف عند هذا الحد بل تسري نبضاته في جسم النص المسرحي كله، إذ يبدأ النص ــ في الكهف ــ بالسؤال عن الزمن أي المدة التي نامها الفتية، أيوما أو بعض يوم ؟ و هل ينام الإنسان أكثر من هذا ؟ لا جواب على هذا اللغز الغيبي (أهل الكهف ص 06)، ثم يكبر الشك و تتوالى سهامه القاتلة، و تكثر الأسئلة و الملاحظات و التأملات:

مشلينيا: لقد داخلني شك.

مرنوش: في.. ماذا ؟

مشلينيا: في زمن إقامتنا في هذا الكهف، ألا تذكر أنني أتيته حليقا ؟ هاأنذا الآن و لحيتي مرسلة، و شعري يتدلى، ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة.

يمليخا: نعم نعم، أنا كذلك لاحظت، و أنا أخرج قطعة الفضة للرجل، أن أظافري طويلة، على هيئة، لم أعهدها من قبل !... و نحن هنا في الظلام، لا نلحظ شيئا، و لا يري أحدنا الآخر.

مشيلينا، ترى: ألبثنا أسبوعا و نحن لا نشعر.

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا، (أهل الكهف ص 25 – 26)

و تتوالى أحداث المسرحية، و بعد الخروج من الكهف، تبدأ الحقيقة ــ جزئيا ــ في عملية الانكشاف و التجلي، حيث يزول الضباب بالتدرج، و ينقشع الظلام عن أعين هذه الشخصيات "الأشباح"، كما سماهم أهل مدينة طرسوس، لترى النور و الدرب و لتعرف الحقيقة المرعبة.. حقيقة زمنهم، حقيقة عمرهم، فها هو يمليخا يكشف حقيقة سنين النوم و الظلام.

يمليخا: أتدري كم لبثنا في الكهف ؟

مرنوش: أسبوعا (يمليخا يضحك).. شهرا على حسابك الخرافي.

يمليخا ثلاثمائة عام.. تخيل هذا.. ثلثمائة عام لبثنا هنا في الكهف.

(أهل الكهف ص 54).

و يبدو أن (مرنوش) الذي يغلب على طبعه، استعمال العقل، لا يصدق مثل هذا القول، إذ اتهم (يمليخا) بالجنون و بالحساب الخرافي، كما أبدى عدم اهتمامه بالزمن ما دام حيا كأن الحياة هي كل شيء...

مرنوش (في ضيق): نعم ثلاثمائة عام، فلتكن، قلت لك ثلاثمائة عام أو أربعمائة عام! ماذا يضيرني ؟ و ماذا يغير هذا من حياتي ؟ إننا الآن أحياء أتنكر ــ أيضا ــ أننا أحياء، بعد تلك الليلة الهادئة (أهل الكهف ص 58).

غير أن ذلك التمسك بالحياة و اللامبالاة بالزمن، لم يعمر طويلا، فها هو (مرنوش) يؤمن بحقيقة الزمن و طغيانه و جبروته؛ إذ يجيب (مشلينيا) الذي سأله عن سبب تغير رأيه في الحياة، و عن نظرته التشاؤمية:

مرنوش: لأني كنت أعيش في حياة لها صلة، و لها سبب و القلب لا يخضع لناموس الزمن، فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلمات و أرقام (أهل الكهف ص80)، إننا أشباح.. إننا الآن ملك للزمن.. إننا ملك للتاريخ.. و لقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن، فالتاريخ ينتقم، الوداع يا مشلينيا (أهل الكهف ص82).

و هاهو (مشلينيا) في الأخير، ينفرد ببريسكا في ساحة بهو الأعمدة، يناجيها و يترجاها و يبذل كل جهده ليستعطفها و ليستميلها، فينعم بالرضى و استمرار تدفق نبع الحياة، لكن هيهات.. هيهات أن يسقط جدار الزمن، ثلاثمائة عام، تفصل بينهما، ثلاثمائة عام.. تقتل الأحلام، تهدم الآمال، إنه الزمن، و لا شيء غير الزمن .. يقهر، يفرق، يفني البشر، فبعد اليأس و استحالة التعانق و التقارب يخضع (مشلينيا) لسلطان الزمن:

مشلينيا: (يتخبط بين العمد في البهو): إلي.. يا مرنوش.. يا يمليخا.. إنا لا نصلح للحياة إنا لا نصلح للزمن.. ليست لنا عقول.. لا نصلح للحياة ! (أهل الكهف ص97) .

الآن أري مصيبتي، و أحس عظم ما نزل بي، لا مرنوش و لا يمليخا رزئ بمثل هذا.. إن بيني و بينك خطوة.. و بيني و بينك شبه ليلة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، و إذا الليلة أجيال.. أجيال.. و أمد يدي إليك و أنا أراك حية جميلة أمامي، فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ ! نعم صدق مرنوش.. لقد فات زماننا، و نحن الآن ملك التاريخ.. و لقد أردنا العودة إلى الزمن.. و لكن التاريخ ينتقم..الوداع! (أهل الكهف ص 108)

و هكذا يقتنع الفتية، بأن الزمن، بين هؤلاء الناس، ليس زمنهم، فهذا الزمن الموضوعي[35]. خارج عن ذواتهم لا يملكونه، و لا يقدرون على التعايش و التلاؤم مع

الواقع الخارجي الذي يعذبهم بصوت الحقيقة و يقتل في نفوسهم كل مشاعر الحب و الحلم.

* و في الكهف (بعد العودة) يظهر النقاش حول الزمن و يكثر الحوار، لكنه يتغلب في الأخير (الزمن /الحلم)، (الزمن/الذات).

مشلينيا: (كأنما يخاطب نفسه): الزمن ما هو الزمن.

مرنوش : الزمن يحلمنا .

مشلينيا: كي يمحونا بعد ذلك.

مرنوش: إلا من استحق الذكر، فيبقى في ذاكرته.

مشلينيا: التاريخ !

مرنوش: نعم

مشلينيا: أهذا كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ أهذا كل تلك الحياة الآخرة ؟ (أهل الكهف ص124) .

تختلط مفاهيم (مشلينيا) بعد هذا الحوار بينه و بين (مرنوش) الذي يعترف بقهر الزمن، و بلا فائدة نزال الزمن، الذي قتل مصر (أي الإنسانية) و هي شابة.. و لن يزال ينزل بها الموت كلما شاء..، ثم يعود إلى حلمه و سموه على الزمن.

مشلينيا: كلا كلا.. لقد فقد (مرنوش) البصيرة، لسنا حلما، بل الزمن هو الحلم.. أما نحن فحقيقة.. هو الظل الزائد و نحن الباقون، بل هو حلمنا،نحن نحلم الزمن هو وليد خيالنا و قريحتنا و لا وجود له بدوننا، إن تلك القوة المركبة فينا و هي العقل، منظم جسمنا المادي المحدود، آلة المقاييس و الأبعاد المحدودة، هو الذي اخترع مقياس الزمن. و لكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك " أو لم نعش ثلثمائة عام في ليلة واحدة، فحطمنا بذلك الحدود و المقاييس و الأبعاد ؟.. (و بعد اضطراب يراوده مرة أخرى، يصل إلى القول): إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب، و لا يمكن كذلك ألا تكون هناك حقيقة (لحظة) أشهد الله أني أموت مؤمنا.. أشهد المسيح بأني أؤمن بالبعث، لأن لي قلبا يحب (أهل الكهف ص 127).

ثم تقضي (بريسكا) نهائيا على هذا الشك و الاضطراب؛ إذ تنتصر بالحب على الزمن، و بالقلب على العقل (مصدر الشك)، و بهذا يصل التسامي و التجاوز للزمن إلى أقصى ذروته، فها هي تخاطب (مشلينيا).

بريسكا: لا شيء يفصلني عنك، إن القلب أقوى من الزمن، نعم القلب قهر الزمن.. انهض يا مشلينيا ،.. إني مذ حادثتك أول مرة كأني أحبك منذ ثلثمائة عام، و سوف أحبك إلى آلاف الأعوام.

نعم إلى الملتقى.

نعم إلى الملتقى، هنا محال، لكن في جيل آخر، حيث لا فاصل بيننا.(أهل الكهف ص129-131)

و أما بالنسبة للنماذج البشرية، فشخصيات المسرحية على الرغم، من اختلافها في إطار النمذجة، كما سنوضح لاحقا، إلا أنها تتلاقى في نقطة واحدة، في صراعها مع الزمن، و هي: الارتباط بالقلب و الحب، فيما يخص التعلق بالحياة،

و معنى هذا أن الإنسان يرتبط بالحياة و يهواها، و يصارع الزمن، نتيجة تعلقه بالحب (حب الرجل للمرأة و العكس)، و المال و الأبناء ، فإذا فقدت الأشياء، الأحلام، هانت الحياة و انقطعت حبال التعلق و التشبث بها، و هذا الارتباط قد يكون قويا أو ضعيفا نسبيا، تبعا لنوع الشخصية النموذج، و لنوع الشيء الذي ترتبط به:

فالراعي (يمليخا) كنموذج للإنسان المؤمن بالفطرة المنجذبة من تلقاء نفسها إلى المجهول الغيبي، الميتافيزيقي؛ إيمانه كلحظة انكشاف و تنوير لا يخضع للتعليل و التحليل [36] و لذلك عندما اصطدم بضياع غنمه، فقد صلته بالحياة الموضوعية مباشرة من غير تفكير أو تعليل، و اكتشف بأنه لا يستطيع أن يتعامل مع هذا العالم الخارجي، و لهذا كان أول من عاد إلى الكهف و دعا إلى العودة إليه، إذ لا وجود لإنسانيته إلا في الكهف.

و أما (مرنوش) فيمثل نموذج الإنسان، الذي لا يؤمن بشيء ما و لا يصدق به إلا إذا ساير عقله[37]. و لهذا يرفض ما يقوله (يمليخا) عن الزمن الذي عاشوه في الكهف، على أساس أنه لا يتصور العقل ذلك:

- – ما تقول يا (يمليخا) لا يمكن أن يتخيله عقل بشر، و إني لأتسامح إذ أعدك بعد عاقلا، و أنت تقول جادا هذا الكلام. (أهل الكهف ص57).
- – إن لي عقلا قبل كل شيء، إن لي عقلا ها هو ذا في رأسي أحس وجوده و هذا الكلام الذي تقول ينكره العقل. (أهل الكهف ص 58).

غير أن العقل قد يعجز في مثل هذه الأمور، فكيف يمكن له، أن يصدق بأن إبنه مات و عمره (60) سنة ؟ و أن الإقامة الجبرية التي قضاها في الكهف تتجاوز ثلاثمائة سنة، و عجز العقل عن التلاؤم مع العالم الخارجي، يؤدي إلى استحالة الحياة، و بالتالي تفضيل العودة إلى الكهف على العقل كمصدر للعذاب، و لذلك يقتنع (مرنوش)، و يكون الثاني العائد إلى الكهف، أي المرتبة الوسطى فيما يخص فتية أهل الكهف.

- و يأتي (القلب) في الأخير، مع (ميشلينيا) و (بريسكا)، فمشيلينيا استطاع أن يتسامى عن الزمن بعاطفته الجياشة التي تهدم كل الحواجز، و تعبد السبل و تبني القصور، قصور الأحلام، لأنه يعيش بالقلب؛ و معنى هذا (أن الحياة الوجدانية هي الحقيقة الجوهرية و أن لها البقاء و الخلود، ففي الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود.. بالحب يستطيع أن يقف في وجه كل شيء و أن يعلو على كل شيء) [38].و لهذا كان (مشلينيا) هو آخر من يكتشف الحقيقة، و آخر من يعود إلى الكهف، نتيجة التشبث بالحب.

و أما بريسكا، فقد بلغ القلب ذروته عندها، إذا استطاعت أن تدفن نفسها حية / مضحية بكل شيء، من أجل الحب (الحلم) و بذلك تتسامى و تتفنن في قهر الزمن؛ إذ الأحلام تزهر و تثمر حتى بعد الموت و الفناء.

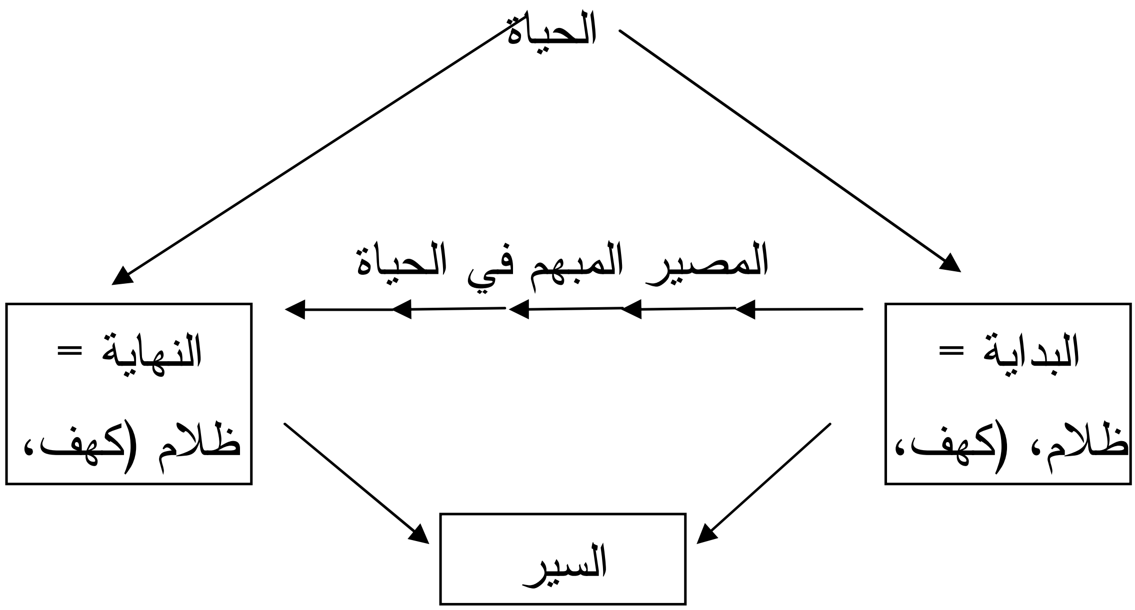
إلى غير ذلك، من الإيحاءات و العلامات التي تؤكد صراع الإنسان مع الزمن، أي صراع الإنسان مع المصير الجبري، يؤدي في النهاية إلى انهزام الإنسان/الموت و الفناء.

فلغز (الموت/الفناء) يظل سرا عجيبا، يؤرق الإنسان كمصيره على الأرض، فالإنسان تبدأ حياته في الظلام (الكهف)، (بطن الأم) الذي يعنى (السر المجهول)، ثم

يواجه مصيره المبهم في الحياة على الأرض لتنتهي حياته، أيضا، في الظلام لا تراه الشمس (الكهف)، (القبر) الذي يساوي، أيضا، (السر المجهول)، و معنى هذا أن:

البداية ==> سر مغلق

النهاية ==> سر مغلق



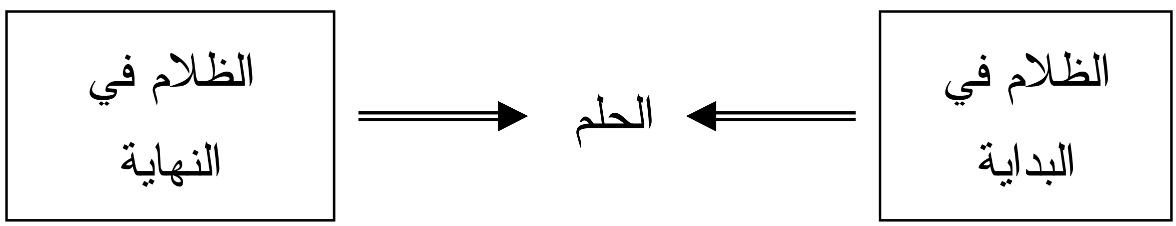
و في هذه الحركية الدائرية التي تعود دوريا إلى نقطة الانطلاق، يصارع الإنسان الزمن (الفناء)، و عند العجز، يحاول التسامي عن الزمن الموضوعي الخارجي الذي يعذبه بصوت الحقيقة؛ إذ يقتل في نفسه كل مشاعر الحب و الحلم؛ و يمثل هذا الجانب:

العقل الذي = الشك => الحقيقة = الاصطدام بالواقع .

و لذا فالزمن الذاتي (الزمن الحلم) هو الحل و المخرج من هذا الصراع، و بناء على هذا: الإنسان في البداية و الحياة يحبذ الظلام، و في النهاية و الفناء، يحبذ الظلام و معنى هذا أن:

الظلام = القلب، الحب (المشاعر و الوجدان) في الحياة => الأحلام.

الظلام = القلب، الحب (المشاعر و الوجدان) عند الفناء => الأحلام.



فالإنسان إذا أراد أن يحدث التوازن عليه أن يعيش بالقلب، و أن يقبل الفناء بالقلب (الحلم)، فالأحلام هي التي فقط تخرجه من هذا الهول و الصراع و تجعله يرضى بالمصير على الأرض و بالفناء.

و ما ارتباط (يمليخا) يغنمه، و مرنوش بزوجته و ولده، و مشلينيا ببريسكا إلا نتيجة الحب و الحلم، أي (حب المرأة و المال و البنين)، و ما عودتهم إلى الكهف بعد اكتشاف الحقيقة، المتمثلة في أن الزمن ليس زمنهم إلا رغبة في مواصلة حياة القلب و الحلم بالخلود، عدا (مرنوش) الذي أقر بإفلاس البعث فمات و ثنيا كما وصفه (مشلينيا)، و هذا الحوار يوضح ذلك.

بريسكا: الزمن ! لا شيء يفصلني عنك، إن القلب أقوى من الزمن.

مشلينيا: أحلم آخر.. سعيد ؟ !

بريسكا: بل حقيقة.. نعم.. نعم القلب قهر الزمن (أهل الكهف ص129) .

و ما أسطورة أوراشيما الذي عاش أربعمائة عام و التي اثبتها الحكيم في آخر المسرحية، و التي تقول أن من مات سوف يعود، إلا دليل آخر على الانتصار للقلب و الحب و الأحلام.

و النتيجة أن هذه المسرحية، تمثل مأساة الإنسانية قاطبة، في الصراع مع الزمن (الفناء)، مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب.. و لكن الزمن قتل مصر و هي شابة و ما تزال و لن تزال، .. ينزل بها الموت كلما شاء، و كلما كتب عليها أن تموت (أهل الكهف ص123) .

فالإنسان الكائن العجيب (القوي/الضعيف) فيه القوة أحيانا إلى حد العظمة و التضحية،وفيه الضعف أحيانا إلى حد الحقارة و الأنانية، يواصل صراعه مع الزمن حتى الموت، متشبثا بالقلب/الحلم:

ميشيلينيا : الحلم وحده هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها.

أحمد الله، على أنه حلم .. و إلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد (أهل الكهف ص117).

مرنوش : نعم القلب .. نافورة الأحلام و الأماني (أهل الكهف ص122).

فتوفيق الحكيم المؤمن بالله و القدر و بالمصير يرفض الهروب، و الضعف و يتسامى بمسرحيته نحو القلب و الإيمان، الصمود و القوة و لم لا التضحية ! فبريسكا التي واجهت واقعها بشجاعة و تيقن من المصير، دفنت نفسها حية، من أجل الحب و الوفاء، إذ قضت عمرها تنتظر عودة مشلينيا، هي الأنموذج الأمثل الذي أراده توفيق الحكيم لشخصيات مسرحيته و بذلك استحقت أن تكون من الأخصاء الشرفاء، كما وصفها غالياس: هذا شرف عظيم يا مولاتي.. و لكن لا يناله إلا الأخصاء و بريسكا في إعتقاده هي التي تمثل شخصية الحكيم أحسن التمثيل.

و على هذا الأساس فركيزة الصراع الذهني في "أهل الكهف" هو الزمن و صراع الإنسان بين الواقع و الحقيقة كما يقول توفيق الحكيم في مقدمته لمسرحية الملك "أوديب" (39)، و هذا العمل من غير شك، يتناص و يتأثر بالرمزية الغربية، و بصفة خاصة مسرحية موريس ما تر لنك "بلباس و ميليزالند"، و قد أقر توفيق الحكيم أنه تأثر بهذا الكاتب في "شهرزاد"، حيث يقول في مقدمة "مع الزمن" لقد كنت في "شهرزاد" أعلن أني متأثر بالرمزيين و على رأسهم ماترلنك (40) ؟.

الهوامـــــــش

([1]) د.جميل حمداوي،السميوطيقا والعنونة،عالم الفكر،م25ع3 يناير/مارس1997، ص79.
([2]) نفسه، ص 80.
([3]) بير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا) ت/منذر عياشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر،ط 1، 1988، دمشق، ص: 23
([4]) جميل حمداوي، (م.س)، ص: 80.
([5]) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1985،1،المدخل، ص 7 و ما بعدها.
([6]) مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987، الفصل الرابع، ص 69 و ما يليها.
([7]) بير جيرو، (م،س)، الفصل الثالث: الشيفرات، ص: 83 و ما بعدها.
([8]) مارسيلو دا سكال، الإتجاهات السيميولوجية، ت/ محمد لحمداني، مبارك حنون.. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص: 10.
([9]) جميل حمداوي، (م،س)، ص: 92.
([10]) د. محمد الذوادي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، م 25 ع 3 يناير /مارس، ص: 09.
([11]) نفسه، ص: 11.
([12]) نفسه، ص:12.
([13]) نفسه، ص:14.
([14]) نفسه، ص:14،15.
([15]) جميل حمداوي (م،س)، ص: 96.
([16]) جون كوين، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1993، ص: 193.
([17]) جميل حمداوي (م،س)، ص: 98.
([18]) نفسه، ص:99.

([19]) روبرت شولز (السيمياء و التأويل) ت/ سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع عمان، ط 1، 1994، ص: 73.

- روبرت شولز (سيميائية النص الشعري) اللغة و الخطاب الأدبي ــ ت/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1993، ص 93.

([20]) جميل حمداوي، (م.س)، ص: 99.

([21]) نفسه، ص: 100.

([22]) نفسه، ص:100

([23]) نفسه، ص:105

([24]) نفسه، ص 107:

([25]) بيير جيرو (م،س)، ص: 153

([26])جميل حمداوي (م،س)، ص: 109.

([27]) نفسه، ص:107

([28]) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير (من البنيوية إلى التشريحية) (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 04، القاهرة 1998، ص: 87.

([29]) نفسه، ص: 87، 92.

([30])نفسه، ص:95.

([31]) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة، ط 1، 1993، ص: 227.

([32]) نفسه، ص:231.

([33]) نفسه، ص: 235.

([34]) الرقيم، اختلفت الآراء في تفسيره، فمنهم من قال: إنه لوح حجري كتبت عليه قصة أهل الكهف و اسماؤهم، و وضع على باب الكهف، و منهم من قال: إنه اسم قرية أو بلد، أو هو الكتاب المرقوم الذي كان معهم في الكهف و منهم من قال: إنه اسم جبل و هذا عندي أقرب إلى الصواب.. و قيل الرقيم واد دون فلسطين فيه الكهف، و قد أعلن عالم الآثار الأردني رفيق وفاء الديجاني أنه قد عثر على كهف الرقيم أو "الرجيب" المذكور

في القرآن، و هو يقع ــ كما ذكر المقدسي ــ على مسافة ثمانية كيلومترات جنوب شرقي عمان. وقد عرفه المسلمون الأوائل و قدسوه . انظر (م،س) ص: 240 ، 241.

([35]) جان فونتان، الموت و الإنبعاث، قراءات في أدب توفيق الحكيم، ت/ محمد قويعة، الدار التونسية للنشر، 1984، ص: 242.

([36]) تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 ، ص : 113 .

([37]) نفسه ، ص 116 .

([38]) نفسه ، ص 119 .

([39]) توفيق الحكيم، الملك أوديب ،دارالكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،ط ،1978، ص : 42.

([40]) توفيق الحكيم ، مع الزمن ،دارالكتاب اللبناني ،بيروت ، ط1 ، 1973 ، ص : 03 .

<u>المراجـــــــــع :</u>

1. د.جميل حمداوي، السميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، م25 ع 3 يناير /مارس 1997
2. بير جيرو،علم الإشارة(السيميولوجيا) ت/منذرعياشي،دارطلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 1، 1988، دمشق.
3. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.
4. مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987.
5. مارسيلو دا سكال، الإتجاهات السيميولوجية، ت/ محمد لحمداني، مبارك حنون.. افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
6. د. محمد الذوادي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر،25 ع 3 يناير / مارس1997.
7. جون كوين، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1993.
8. روبرت شولز (السيمياء و التأويل) ت/ سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع عمان،
ط 1، 1994.

9. روبرت شولز (سيميائية النص الشعري) اللغة و الخطاب الأدبي ــ ت و اختيار / سعيد الغانمي، المركز الثقلفي العربي، ط1، الدار البيضاء 1993.
10. عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) (دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 04، القاهرة 1998.
11. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة، ط 1، 1993.
12. جان فونتان، الموت و الانبعاث، قراءات في أدب توفيق الحكيم، ت/ محمد قويعة، الدار التونسية للنشر، 1984.
13. تسعديت آيت ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986 .
14. توفيق الحكيم، الملك أوديب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1978.
15. توفيق الحكيم ، مع الزمن ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1973 .
16. توفيق الحكيم ، أهل الكهف ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1978.

كيفيـــة تحليـــل البنيـــة العميقـــــة

للنـــص الأدبـــي

في ضوء المنهج السيميـــائي

الأستاذ : بومعزة رابح

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

تمهـيد: البنويـــــة أو الوصفية .

منحى في الدراسات اللسانية الحديثة يقوم بدراسة اللغة ووصفها مستبعدا التعليل والعودة إلى البنية العميقة في تحليل الظاهرة اللغوية. وهذا المنهج ينظر إلى الصور اللفظية المختلفة التي تعرضها لغة من اللغات، ثم يصفها على أسس معينة، ثم تصنف العلائق الناشئة بين الكلمات وصفا موضوعيا(1).

وإذا كانت السيميائيات منهجا نقديا معاصرا له جذوره الضاربة في أعماق التراث العربي(2) و الغربي، فإن مناهج التحليل السيميائي للنصوص الأدبية في الغرب قد تعددت. وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج،وحاولت تطبيقها على أدبنا العربي المعاصر في الشعر والنثر. وسنقصر مداخلتنا هذه على الوقوف على منهجين اثنين منها.

المنهج الأول: ويمثله اللسانياتي الشهير " دي سوسير" ومن شيعته الشكلانيون الروس. وهذا الاتجاه اعتمد اللسانيات ظاهرة إشارية واجتماعية مغلقة.

والمنهج الثاني: فارسه الناقد الحداثي الفرنسي " رولان بارث" القائم منهجه في التحليل السيميائي على الوقوف عند مستويات البنية السطحية للنص ممثلة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والبنية العميقة له(3).

أولا– المنهج الأول : و يسجل أن التحليل فيه يمثل أحد المستويات الثلاثة(4) من التحليل. وهو التحليل البنوي الداخلي المحايث(5)؛ حيث إنه مستوى مادي موضوعي

يحلل النتاج الرمزي الأدبي من داخل البنى التي يتألف منها، باحثا عن العناصر المكونة له، المنظمة واللافتة للنظر بتكرارها أو بتماثلها أو بتضادها(6) . لأن قراءة النص الإبداعي في ضوء اللسانيات البنوية تقود إلى اعتبار النص الأدبي نظاما قائما بذاته، تتحكم فيه قوانين العلائق التي تقيمها عناصره وبنياته مع بعضها بعضا (7). ويرجع ذلك إلى أن البنوية تنظر إلى اللغة على أنها بنية مغلقة، وأنها تنظيم يتألف من مجموعة وسائل التعبير الصوتية التي هي رموز تعبر بها اللغة عن مفاهيم معينة، يتحسسها المتكلم. فكل لغة تتألف من بنى تنفرد بها وتميزها عن سواها(8). لأن البنويين الوصفيين يعولون على البنية السطحية، آخذين بفكرة المستويات التي استقر عليها المفهوم البنوي أو الوصفي في دراسة اللغة(9). ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى رصد الظواهر الطاغية، وكذا إبراز العلائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، لعل أهمها فاعلية الحدث بين " الأنا والآخر والهو"، والحقول الدلالية الذائع انتشارها، وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي منه والموسيقي، ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول، والتناص والتشاكل، والثنائيات الضدية وسوى ذلك(10).

ولعل أهم ما يؤخذ على هذا النقد البنوي الوصفي المحض هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الإبداعي بوصفه نظاما لغويا مغلقا يكتفى فيه بالبنية السطحية التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات؛ حيث إنه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاوزها إلى البنية العميقة التي تعول على الأنظمة الخارجية الأخرى من مثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية التي ينتمي إليها النص، وكذا الظروف والملابسات المحيطة به، ذلك أن النص الأدبي نتاج لشخص أو أشخاص عند نقطة ما من التاريخ الإنساني، نسج في صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم(11) لفك منغلقات هذا النص. وقبل أن نعرض للمنهج الثاني نلفت الانتباه إلى أن التحليل السيميائي لما كان يبدأ من

المستوى الأفقي الذي وقف عنده التحليل اللسانياتي البنوي الوصفي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلائق الترابطية بين الدلالات المنطوية عليها بنيات النص الإبداعي كان طبيعيا أن تأتي هذه التفسيرات والتأويلات التي يقدمها مختلفة باختلاف السيميائياتي(12) أو القارئ ليكون بذلك كل سيميائياتي وكل قارئ مبدعا ثانيا لنص أدبي ثان.

يؤيد ذلك قول " لرولان بارث" مؤداه " أن القارئ أو الناقد ليس مستهلكا للنص فحسب، بل هو منتج له أيضا. وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية"(13) . وليس يعني ذلك أن هذه التأويلات أو تلك التفسيرات عائمة مفتوحة لا ضابط لها غارقة في الذاتية.

وإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها، فإن السيميائيات تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي(14) إذ إنها- أي السيميائيات- " العلم العام الذي يدرس الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر". وهذه العلامات غير اللغوية ذات طابع وظيفي تقدم خدمة جلى لعملية التواصل. وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في علاقة التفسير بتعبير " بنفينست". فانطلاقا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره أو عجزه عن ذلك يمكن تنظيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين: مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها وتراها في حاجة مسيسة إلى وسائط سيميائية أخرى مثل الصورة والرمز واللون. و مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي ذلك يقول " تودوروف": " على الأقل هناك مسألة أكيدة وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور ، بل لا بد لها أن تستعير ترجمان اللغة- واسطة ضرورية- وبالتالي فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة"(15).

فالدوال غير اللغوية المصاحبة العلامات اللغوية والمستغنية بنفسها عنها أحيانا أخرى. تعد من قبيل الاتصال وبخاصة في العمل المسرحي من مثل التثاؤب الذي بنيته

العميقة تنبيه الجليس على ضرورة تغيير موضوع التحادث، والقرع على الركبة الدال على السأم، ووضع اليد على الجبين التي يمكن أن تكون بنيتها العميقة " رأسي يؤلمني"، وتقليب الكفين الذي بنيته الباطنية " إظهار الحسرة والندم"، والابتعاد عن تجمع الأصدقاء الحامل الدلالة على الاحتجاج(16). هذه العلامات غير اللغوية عند " أندي ما رتنيه" في نظرية" التمفصل للوحدات الدالة" هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي(17). وفي الاتصال المسرحي استطاع " تاديوز كاوزان"T. Kawazan أن يصنف ثلاثة عشر نسقا يعمل معا في المسرح كتغيير الوجه ، و الإيماءة، والحركة(18) والتنغيم الذي يسميه بعضهم" عنصر التحويل"؛ فالاستفهام معنى من المعاني يؤدي بالأداء وبالفعل وبالتنغيم، وهو عنصر غير لغوي. ونقف على نموذج لهذا الدال غير اللغوي في قوله تعالى:(وإذا ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن قال إني جاعلك للناس إماما قال ومن ذريتي قال لا ينال عهدي الظالمين)(البقرة/123). إذ إن معنى الاستفهام يعتمد على النغمة الصوتية " ومن ذريتي" التي تنوب في الكتابة عن نقطة الاستفهام. ذلك أنه يدخل على الجملة التوليدية والتحويلية فينقلها، من معنى إلى معنى. ففي قول الشاعر:

والعين تبدي الذي في نفس صاحبها من المحبة أو بغض إذا كانا
والعين تنطق والأفواه صامتة حتى ترى من ضمير القلب نسيانا

نجد في هذين البيتين برهنة على أن الإشارة غير اللغوية تجمع في الدلالة بين الشيء وضده. فكما تدل على المحبة تجسد البغض والكراهية لتكون بذلك مبينة كسائر وسائل البيان ، بل هي أقدر على البوح من اللفظة. لذا تتقدم الصوت. يؤيد ذلك قول للجاحظ مفاده: " ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ولهذا فهي تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط"(19). ويعزز ذلك قول لهيجل فحواه:" حتى الدموع على الأحزان أعوان وحتى رموزها فهي للشجن سلوان. لأن الإنسان إذا كظم الحزن نلمس مظهرا لذلك الألم الباطن".

ويقول الإمام علي:" ما أضمر أحد شيئا قط إلا ظهر في فلتات لسانه أو أسارير وجهه". ومن الأهمية بمكان أن نلفت الانتباه إلى أن البنية العميقة للعلامة غير اللغوية متعددة ولكنها متناهية ضمن دائرة معينة تحددها الظروف والملابسات المحيطة بها. فالابتسامة ليست ثابتة الدلالة تدل على السرور والرضا. والدمعة ليست قارة المدلول تأتي دوما للتعبير عن الحزن والأسى.

المنهج الثاني:

ثمة اتجاه سيميائي ثان يذهب إلى أن السيميائيات هي دراسة الأنظمة الدالة، و لكن من خلال الوقوف على المرجعيات المقصاة من قبل البنوية الوصفية ممثلة في الظواهر الاجتماعية و الثقافية الملابسة للنص الإبداعي موضوع التحليل. و هذا الاتجاه يحاول جهد أيمانه تجاوز التحليل النبوي السطحي المحايث المعول على البنية السطحية و حدها، عاقدا أصحابه العزم على تناول معطيات البنية العميقة المستثمرة كل الأنظمة الدالة المنطوي عليها النتاج الإبداعي، مقتفيا أثر كل العلامات السيميائية الموظفة فيه لاستكناه المعاني المسكوت عنها. سواء أكانت هذه العلامات لغوية أم غير لغوية.

و قد حبذ هذا الاتجاه كثير من النقاد و الدارسين. من بينهم رولان بارتR.Barthe و بيير جيرو P.Guirand و غريماسGREIMAS و كورتيس Courtes و محمد عزام و رشيد بن مالك و عبد الكبير الخطيبي [20] . و قد ركز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات. و أساس ذلك أن النص الإبداعي ليس نتاجا ، و إنما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه لتصبح مهمة النافد اسكناه هذه الإشارة، و استكشاف حدودها و تأويلها و بخاصة الحد الخفي ممثلا في بنيتها العميقة [21] بغية استكناه المعنى العميق و هذا المنحى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية و غير مقصود يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلي فيها المعنى العميق للنص. لأن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير و مضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي الذي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه [22]. و

استكناه المعنى العميق يكون بفك منغلقات الداول اللفظية و الداول غير اللفظية؛ ذلك أن الدول غير اللغوية بنيتها العميقة متعددة. فالابتسامة بنيتها العميقة تختلف من سياق إلى سياق آخر و كذلك البكاء. ويمكن عد كتاب " طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي نموذجا حيا في التراث العربي ولا سيما في جانبه غير اللفظي الموظف العلامات غير اللغوية التي تبين بنياتها العميقة أنها منوطة بالحب، من مثل النظرات وتحركات الحبيب الباحثة عن قرب الحبيب، وميلانه حيث يميل، والإنصات له واستغراب كل ما يأتي به وكأنه محال، والتباطؤ في المشي لدى مفارقته المكان الذي حل به وسوى ذلك من علامات غير لغوية بليغة تميز السلوك العربي في الحب(23) لأن السميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات و النصوص و تنظيمها و إنتاجها أو بالقدرة الخظابية . و تبعا لهذه الخصيصة توصف السيميائيات بأنها نصية (24). فالناقد أو المتلقي ينطلق في تحليله المعطى الفني من فعل النتاج السيميائياتي فيه حين تفاعله مع بنياته اللافتة. فيعيد تأليفه لفهمه و استجلاء معناه انطلاقا من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه (25) سواء أكانت هذه العناصر لغوية أم غير لغوية، ذلك أن كثيرا ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي و مواطن التأثير فيه مميزات عمل فني ما. فكم من عمل فني لو لم يتهيأ له من يكشف الغطاء عن وجوه جديدة من التفاعل معه– من خلال الاتكاء على بنياته الباطنية التي تجعل التعامل معه على مستوى مادته الداخلية و على مستوى ظروف حياته– لو لم تتضافر له كل هذه المعطيات لأسئ إلى فهمه و لأوذي مبدعه. فالأبيات التي يقول فيها الشاعر :

وأوقفت ركبت الزمان طويلا أسائله عن ثمود و عاد
و عن قصة المجد من عهد نوح و هل إرم هي ذات العماد
فأقسم هذا الزمان يمينا و قال الجرائز دون عناد

ترى، كيف يكون الفهم السليم لها لو لم نعرف أن قائلها هو مفدي زكريا، و أنه ما قالها تحاملا على القرآن؟.

ألا تكون شطحة الشاعرهذه هاوية به في النار سبعين خريفا ؟.

والاتكاء على البنية العميقة لا يعني التشجيع على الانطباعية بقدر ما يعنى الإلحاح على عدم إغفالها و العمل على تصنيفها ورصدها و تفسيرها، و ذلك بربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص الإبداعي، و العمل على إضفاء الصفة الموضوعية عليها

(26) . بفضل حدس الناقد و كفايته اللغوية (27) Competenceالتي تقوده إلى تحليل البنيات العميقة لهذا النص و فهمها و تفسيرها، لأن للبنيات الظاهرة المنجزة فعلا بنى عميقة يتحتم و صفها لفهم البنى السطحية (28) وهو ما يجعل الناقد يسعى إلى إعادة بناء المعطيات و فك رموزها و شفراتها، مقترحا نماذج و تعليلات و أشكالا اجتماعية تتمثل في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر، و تحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف، و ما يتم انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية، و صولا إلى استكناه دلالاتها المنشودة(29). ولما كان المعنى الدلالي يؤطره جانبان: المقام(30) (سياق الحال)(31)، و المقال و هو (السياق اللغوي) (32) فإنه " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات فيجعل، لكل طبقة من ذلك كلاما ، و لكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المقامات و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات " (33) و يدخل في دائرة العلامة السيميائية كل من القرينة و الرمز و السمة و هي كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين

(مرسل و مرسل إليه) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات (34) .و أمام هذه المعطيات يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث المحمولات الإشارية و تعدد القراءات وفق استكناه المعاني المصاحبة تلك الإشارات.

و نلفت الانتباه إلى إن تلك المعاني لا ستمتد من المعاجم بقدر ما يستنطق من السابق واللاحق و المشاكل و المتناقض، و المتناص و غيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص المنشود. و منه فإننا حين تحليل النص تحليلا سيميائيا ينبغي لنا أن لا نفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي ؛ إذ هو كل متضافر شبيه بعدسة مقعرة مفتوحة على كل المراجعات و القراءات على نحو يصبح فيه هذا النص الإبداعي مثل هوائيات الاستقبال، ترد عليها برامج شتى المحطات يتوجب على المتلقي أو الناقد القيام بغربلتها و تحليل رسائلها وصولا إلى تفسير محمولاتها و فك شفراتها بعد استنطاق النص الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة (35)، بتسخير كل وسائل التلقي من إدراك و فهم و تأويل ليكون هذا الاتجاه متقاطعا، بل متكاملا مع النصانية من حيث استثماره وسائل التحليل المختلفة (36)، و الدراسات اللسانية الحديثة على الرغم من تعدد مناهجها و اتجاهاتها، فإنها جميعا تهدف إلى دراسة النص للوقوف على محتوياته و أبعاده و مراميه (37). و الاعتراف بلزومية الأدب لا يعنى انغلاقه و الإقرار بأحادية قراءته. و أساس ذلك أن الأثر الجيد يتيح إمكانية اختراقه من جميع الاتجاهات، لأنه مفتوح على مختلف الرياح (38). و القراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية لكونها مسارا ضمن مسارات مختلفة تظل مشرعة (39) و اللافت للانتباه أن مرجعية الاتجاه السيميائي الذي يعول على البنية العميقة حين تحليله النصوص الإبداعية لا نهائية، فهي لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية...الخ. ذلك أنه لئن كان يستمد مفاهيمه النقدية من مرجعية و مدارس اللسانيات البنوية، فإنه يتجاوزها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي لهذا النص الذي يعد نصا تداوليا بغية إيجاد تأويلات لها. سندنا في ذلك قول "جوليا كريستيفا" الذي جاء فيه: " إن النص ليس نظاما لغويا، أو كما يرغب التشكيليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة(40) لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة في إطار أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية سائدة " (41) و أساس ذلك أن النص نوعان: نص ظاهر ممثلا في البنية التي هي موضوع البنوية، و نص توالدي ، و هو النص المحلل عبر محورين: محور أفقي تدرس فيه البنية السطحية للنص، و يدرس في

محوره العمودي البنية العميقة له التي تسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم و معتقدات و ذوق و مشاعر و أخلاق.

و نخلص إلى أن المنهج السيميائي يتعامل مع النصوص التي تكون لغتها مبدعة خالقة مجازية تجتاز و تعبر، و تهاجر و ترحل بين الدلالات المختلفة. حيث من خلالها يستطيع الأدباء إبداع عوالم خاصة بهم. و يترتب على ذلك أن قراءة هذه النصوص بمنظور سيميائي هي قراءة متعددة و متفتحة أبدا على القراءة؛ إذ إن كل قراءة هي أرضية لقراءة أخرى. ولا وجود لنص إبداعي بنياته مغلقة دوالها على أقدار مدلولاتها.

الهـــــوامش:

(1) السعران محمد: عالم اللغة، مقدمة القارئ العربي، دار النهضة ، بيروت، ص207.

(2) من الجدير بالإلماع أن استثمار السيميائيات في تفسير بنيات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة. فقد تنبه العرب القدامى إلى أهمية الإشارة والنصبة والرمز في أنظمة التواصل. حيث إنهم عدوها ذات وظيفة أساسية في استكناه النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها. إذ يقول الجاحظ:" والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط".الجاحظ: البيان والتبيين، دار الفكر للجميع ، بيروت، 1967، 78/1.

(3) فواز حجو: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، حوار مع محمد عزام، مجلة البيان، الكويت، العدد385، يونيو2002، ص72.

(4) والمستوى الثاني هو ذلك الذي ينطلق من دراسة علاقة المنتج بإنتاجه. والمستوى الثالث ينطلق من فعل النتاج الإبداعي في متلقيه المتفاعل معه.

(1) (5)JEAN Molino, pour une semiologie comme theorie des formes symboliques materiali , 15,1985,p5.

(5) من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأنساق الرمزية، ص5.

(6)GREMAS ET COURTES, semiotique dictionnaire raisonné de la theoie de langages ED, HACHETTE, 1972,P18.

(7) فواز حجو: المرجع نفسه، ص72.

(8) ميشال زكرياء: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1985/2،ص 56، 57.

(9) ينظر خليل حلمي: العربية وعلم اللغة البنوي، ص227.

(10) ينظر جان كلود جيرو: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت، رشيد بالمالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، عدد 4، 1996، ص213.

(11) ينظر روبرت شيراز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد العالمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1994،ص41.

(12) السيميائياتي نسبة إلى السيميائيات. فلا يقال عن الناقد المهتم بهذا المنهج سيميائي.

(13) محمد عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996،ص61.

(14) ينظر محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، المجلد24، العدد3، مارس1996، ص192.

(15) George Molino, Introduction de la Semiologie, ED,PARIS,P11.

(16) Todorov et DUCROT, dictionnaire enyclopedque du language, ed du seil 1972,P21.

(17) ينظر د. رنيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، العدد3، مارس1996، ص240.

(18) أنديه مارتنيه: مبادىء اللسانيات، ص120.

(19) ينظر د. رنيف كرم: المرجع نفسه، ص239.

(20) الجاحظ: البيان والتبيين، 80/1.

(21) ينظر د. حلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، الموقف الأدبي، السنة31، العدد365، 2001، ص37، 38.

(22) ينظر محمد عزام : المرجع نفسه، ص42.

(22) GEORGE M OLINO, la literature et ses technocraties, casterman, PARIS 1977,P177.

(23) ينظر ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، دار الحياة ، بيروت، 1992.

(24) Group d,enterverces Analyse des texte ,P8

(25) المرجع نفسه، ص8.

(26) ينظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، عالم الفكر، العدد3، 1996، ص209.

(27) ينظر عبد الحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد75، السنة19، 2001، ص51.

(28) ينظر ميشال زكرياء: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية،1982، ص22، 27.

(29) ينظر جان كلود جيرو: المرجع نفسه، ص213.

(30) ينظر عبد الحميد مصطفى السيد، المرجع نفسه، ص75.

(31) ويشمل السياق العاطفي والسياق الثقافي.

(32) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص372..

(33) الجاحظ: البين والتبيين، 138/1.

(34) ينظر رولان بارث: مبادئ علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، 1990،ص66.

(35) ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز التعاون العربي، بيروت ، 1980، ص110، 111.

(36) ينظر سعيد حسين بحيري: عالم لغة النص، مكتبة لبنا، ناشرون، بيروت، 1997، ص33.

(37) ينظر تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص286.

(38) ينظر هشام العلوي : النقد الموضوعاتي، مجلة البيان، الكويت، العدد383، يونيو2002 ، ص31

(39) لحمداني حميد: سحر الموضوع، منشورات الدراسات سال ، ص23.

(40) شبه النص الإبداعي بالعدسة المقعرة لأن العدسة المقعرة فيزيائيا تعمل على تثبيت الأشعة وتوسيع الرؤية على عكس العدسة المحدبة أو اللامسة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة.

(41) ينظر فؤاد منصور حوار مع جوليا كريستسفا، مجلة الفكر العربي بيروت، العدد18، 1982، ص122.